تأليف : إيلا شوحات

ترجمة : محمود على



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف: إيلا شوحات
ترجمة: محمود على



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

العنوان الاصلي للكتاب
Israel cinema
East / West
and the policies
of representation
by Ella Shohat
University
of Texas Press -
Austin - 1987



السينما الإسرائيلية
وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف
إيـــلا شـــوحـــات

ترجمة
محــــــمــــود علــى

الناشر
صـــوت وصـــورة
ص.ب. ٢٨٣ الأورمان - الجيزة

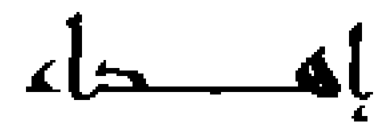
الغلاف للفنانة
لبنى زكريا

الإخراج الفني للمهندس
مصطفى خيرى

التجهيزات الفنية والطباعة
شركة مطابع الطوبجي
تليفون: ٧٩٦٢٣٦٤

رقم الإيداع: ١٦٤٩٠/٢٠٠٠

الطبعة الأولى ٢٠٠٠



إلى زوجتى .. التى لولاها ما كان هذا الكتاب

إلى أبنائى .. .. عمرو .. .. حاتم .. .. إيمان

هذا الكتاب

عندما هبط « ناثان اكسيلورد » و « باروخ اجاداتى » أرض فلسطين فى العشرينيات لخق صناعة سينما اسرائيلية كان رد فعل المصور الفوتوغرافى والسينمائى « ياكوف بن دوف » الذى سبقهم فى المحاولة أن قال ساخرا « لن توجد صناعة سينما إلا فى بلد لايقل عدد سكانه عن أربعين مليوناً، إن فكرة السينما هنا مجرد سراب Fata Morgana !!

فى سنة ١٩٩٩ كتب « دان فينارو » فى دليل فاراتى السنوى للسينما العالمية عن وضع السينما الاسرائيلية الحالى بقوله : « لقد تراجعت الثقافة خلال العامين الماضيين إزاء الدراما السياسية التى تدور على المسرح السياسى والتى استحوذت على الجماهير التى تتابع صراعات الساسه . الجميع هنا يتابع الدراما والمليودراما والفارس من خلال ما تمده به الصحف بوفره على صفحاتها الأولى، وخاصة أخبار التليفزيون التى لاينافسها مجال آخر فى شعبيتها سوى مباريات كأس العالم بحيث صارت السينما لاتحظى باهتمام أحد.

وليس سرا من أن الثقافة لايمكن أن تعيش فى بلد صغير كاسرائيل دون مساعدة من الحكومة ، لكن إزاء الصراعات المختلفة بين التحالف الحاكم بحثا عن أكبر شريحة من ميزانية الدولة، فإن أى شيء آخر لايجد سوى آذانا صماء. ومن ثم فإن السينما بالتبعية هى أكثر مجالات الثقافة إهمالا بعد أن شهدت ضربات متتالية .. قد يكون تطورها فى الماضى بطيئا وهزيلا ، إلا أن صناعتها واصلت مسيرتها، إلا أنها سرعان ماشهدت انتكاسه خلال السنوات القليلة الماضية. فأكثر من نصف ميزانية الإنتاج (٣ مليون دولار من بين خمسة مليون) كانت قد وعدت بها الحكومة تبخرت فى الهواء بحيث صار غالبية العاملين بالسينما هنا يبحثون عن مجالات أخرى أكثر فائدة غالبيتهم اتجهوا إلى التليفزيون بحثا عن المال .. لكن بشرط واحد هو إنتاج السلعة المناسبة . أى لاحديث عن أفلام طويلة، بل المزيد من عروض الصابون – الدراما المنزلية –

والمسابقات ومسلسلات الجريمة ذات الميزانيات البسيطة والدراما التسجيلية، بحيث صار أنتاج فيلم روائي طويل هو المستحيل بعينه ، .

وبين هاتين الملاحظتين جرت مياه .. ودماء كثيرة ! تحقق حلم اسرائيل عام ١٩٤٨ في قيام الدولة .. ومعها تحول سراب السينما إلى حقيقة ، لكنها كالكيان الصهيوني ذانه ضخمت من إنجازاتها ، بل وصورت نفسها أحيانا – خاصة بعد هزيمة يونيه ٦٧ ، بأنها هوليود الشرق . وكما قامت الدولة على الهبات والتبرعات والابتزاز العالمى وجدت السينما الاسرائيلية من الولايات المتحدة وكل أوربا –بلا استثناء – الدعم المادى والمعنوى من خلال الإنتاج المشترك أو استقبالها فى المهرجانات العالمية .. وبلا استثناء أيضا .. البعض متابالغ في أهميتها والغالبية تجاهلها . وبين هذا وذاك ضاعت الحقيقة ، وصارت السينما الاسرائيلية واحدة من الخرافات الأخرى التى روجت لها آلة الدعاية الصهيونية ، وفى حين بدأ الاهتمام بالدراسات السياسية والعسكرية والاقتصادية بعد ١٩٦٧ بصفة خاصة لم يحظ بالاهتمام مجال الثقافة فى اسرائيل سوى الأدب .. والمسرح إلى حد ما ، فى حين ظلت السينما غائبة عن القارىء والمشاهد العربى .. باستثناء أربعة كتب صدرت فى مصر هى : الصراع العربى الصهيونى في السينما (، سمير فريد ، و ، سينما اليهود ، لرءوف توفيق و ، سينما الهلاك ، ، لأمير العمرى ، وسينما اليهود ، لأحمد رأفت بهجت وهى كتابات تتعرض بالنقد لما تعرضه اسرائيل من أفلام فى مهرجانات عالمية شاركوا فيها كنقاد أو بعض الأفلام الأوروبية والأمريكية التى تعرضت لليهود . وهى مساهمات هامة دون شك . ومع هذا فإن السينما الاسرائيلية كتاريخ وبدايات واتجاهات مخرجيها وأفلامها بشكل عام يظل غائبا عنا . وهو مايحققه هذا الكتاب الذى يكشف لنا عن حقائق ومعلومات غالبيتها يكاد يكون مجهولا للقارىء العربى . وعنوان الكتاب الأصلى هو ، السينما الاسرائيلية: شرق وغرب وسياسات التمثيل ، أما العنوان الذى اخترته للكتاب ، السينما الاسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية ، فهو لاينفصل عن هدف العنوان الأصلى – ان يكن أكثر مباشرة للقارىء وهو بيان سياسة التمثيل العنصرى كما تقدمها السينما

الاسرائيلية عبر تاريخها. ويزيد من أهمية الكتاب أن مؤلفته « ايلا شوحات » امريكية يهودية - كما يشير اسمها واجادتها لمصادرها العبرية واستاذه الدراسات الثقافية والسينمائية والنسائية بجامعة سيتى بنيويورك، ومن ثم فهى أقدر على فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما الاسرائيلية (الدينية والتاريخية والاسطورية) وهى مرجعيات وشفرات بعيدة عن المشاهد العربى بحكم غربتها عنا وتجاهلنا لها. ان المشاهد فى أى مكان يدرك سينما هوليود بشفراتها واجناسها المختلفة (أفلام الويسترن والبوليسية بل والتاريخية وغيرها- بحكم تراكم المشاهدة لديه بحيث صارت أمريكا معرفيا وثقافيا بالنسبة لغالبية جمهور السينما أقرب إليه من غيرها من السينما العالمية، والسينما الاسرائيلية بصفة خاصة محملة بالرموز والشفرات التى قد تستغلق على المشاهد العادى - وحتى الناقد السينمائى - لأنها نتاج تراث فكرى وسياسى تجسد فى الصهيونية التى تبرر ايدلوجيتها الاستعمارية والاستيطانية بالتاريخ والجغرافيا والاسطورة .. والإرهاب!

يجب أن نضع هذا العامل فى حساباتنا عند الحكم النهائى على ماتوصلت إليه الباحثة ، قد لايعجبنا اصرارها على الحديث عن « القومية اليهودية» أو عن « كفاح اسرائيل التحررى » مثلا - حيث اكتفينا بعلامات التعجب فى مثل هذه الحالات - لأن المحصلة النهائية فى رأيى هو إدانتها للسينما الاسرائيلية . ومن ثم اسرائيل كدولة تمارس أقصى ألوان التفرقة العنصرية بين الاشكنازيم - تطلق بشكل عام على «اليهود من اصول اوربية » والسفارديم « يهود الدول العربية وشمال افريقية » وبينهما وبين الفلسطينيون فى كل تجلياتها السياسية واليومية المعاشة لتربط بين مايدور على أرض الواقع وماتحاول الأفلام أن « تخفيه » أو « تظهره».. ولماذا ؟ وهى تستعين بأحدث ادوات النقد المعاصر البنوية ومابعد البنوية. والمؤلفة بهذا هى جزء من أحدث تيار نقدى ارتبط ظهوره بصدور كتاب « الاستشراق» للمفكر ادوارد سعيد الذى ربط فيه بين كتابات الرحالة والمستشرقين وبنية التفكير الغربى إزاء الشرق والعالم الثالث. ومن هنا كان الإستعانة برموز الفكر البنيوى ، وفى استعانتها بنقد مابعد البنويه فى تفكيك

وحل شفرات تراث السينما الاسرائيلية دون اغفال لتصريحات رموزها السياسية ووسائل الإعلام دون التورط فى «لوغرتيمات» النقد البنيوى فى مجال السينما وإن استعارت بنيتها الفكرية فى رصدها للسينما الاسرائيلية . ومن مصطلحات البنويه ومابعدها سوف نلتقى كثيرا بكلمة « التمثيل » Representation ويقصد بها « ليس مجرد محاكاة الواقع أو الجانب من الواقع .. بل الايحاء أو الايهام بواقع بديل مصطنع، يقوم بها شخص أو مؤسسة نيابة عن الآخر» . واسرائيل الصفوة الحاكمة – فى حالتنا هذه هى التى تقوم عبر وسائل الإعلام وغيرها فى إشاعة صورة سلبية للسفارديم والفلسطينيين» هى التى تتحدث بالنيابة عنهم من خلال النمط الوحيد الصوت أو « المونولوجى» بدلا من تعدد الاصوات أو « الديالوجى» بتعبير باختين وهومـاتطالب به المؤلفة « حيث لاتمتزج وعى الشخصيات المختلفة بوعى المؤلف – أو المخرج هنا – أو تذعن لوجهة نظره بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها فهى ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب ، بل ادوات فاعله لها كلمتها المباشرة الدالة فى الوقت نفسه» (النظرية الأوربية المعاصرة – ترجمة جابر عصفور ص ٣٨) .

والتناقض الايدلوجى للصهيونية الذى يبدو فى ادعاءاتها بالشرق فى حين ان « عينها » على الغرب يبدوواضحا عند أبطال أفلام مايسمى بالموجة الجديدة – فى الإحساس بالإغتراب النفسى وفى البحث عن « متفذ آمن » ينقذهم من حالة الحصار التى يدعونها . لا أريد أن استعرض فصول الكتاب ولكن الملاحظة التى يجب التوقف عندها هى أن بروز صوت وصورة الشخصية الفلسطينية فى السينما الاسرائيلية أخيرا لم يأت من فراغ .. بل بعد حرب أكتوبر المجيدة والمقاومة اللبنانية والانتفاضة الفلسطينية بحيث لم يعد مجديا أمام اسرائيل إلا أن تتيح لهم هامش تحت دعوى الديمقراطية . كالعادة .. وهى الدعوى التى تحكم خروج بعض الأفلام إلى المهرجانات العالمية ، فى حين أنها تجد معارضة فى الداخل» أقول أن نفس ظاهرة ارتفاع صوت الفلسطينى فى هذه الأفلام هو نفس ماحدث بالنسبة للمسرح العبرى ، وحول هذه الظاهرة يقول « دان يوريان» فى مقدمة كتابه عن « العرب فى الدراما والمسرح العبرى » : «

إن عملية امتصاص العرب فى الدراما العبرية والمسرح الاسرائيلى كان بطيئا ومترددا فيما بين أعوام ١٩١١–١٩٤٨ حيث لم تظهر الشخصية العربية سوى فى سبع عشرة مسرحية مكتوبة وبعض الاسكتشات لم ير معظمها النورعلى المسرح. وفيما بين ١٩٤٨–١٩٦٧ ظهرت ستة وعشرون مسرحية غالبيتها تضم بعض المشاهد الترفيهية، لم تظهر فى الواقع الشخصيات العربية سوى فى قليل منها وفى أدوار صغيرة. وفيما بين ١٩٧٣–١٩٨٢ حدث تغير هام حيث ظهرت الشخصيات العربية خلال هذه الفترة فى تسع وعشرين مسرحية معظمها فى ادوار محورية وقد بلغ هذا التغيير ذروته فى السنوات من ١٩٩٢-١٩٩٤ حيث ظهرت أكثر من مائة مسرحية قدمها المسرح الاسرائيلى تبدو فيها الشخصية العربية ممثلة عن الجانب الفلسطينى فى النزاع ، معنى هذا أن الصوت الفلسطينى لم يجد مكانا له على خشبة المسرح أو الشاشة إلا عندما ارتفع صوته على أرض الواقع عبر المقاومة.. حتى ولو بالحجارة . !

السينما الاسرائيلية على امتداد تاريخها كما تشير المؤلفة هى ابنة الصهيونية ونبت من ثماره ، تتلون كالسياسة الاسرائيلية باللون الذى يناسب المرحلة التى تمر بها الدولة . وهى فى كل الأحوال .. حتى فى أفلام الموجة الجديدة التى أتاحت فرصة أكبر للشخصية الفلسطينية وللسفارديم تظل سينما عنصرية تعبر عن ايدلوجيتها مهما تزينت بزى الديموقراطية وهومايكشف عنه هذا الكتاب، وما أكثره !

محمود على

المقدمة

تمثل اسرائيل نقطة التقاء للعديد من الاتجاهات الثقافية واللغوية والتراثية والسياسية، وباعتبار السينما الاسرائيلية وسيطاً تعبيريا لهذه التعددية، فإنها تتميز بالصراع الطبقي والعرقي لأسباب ايدولوجية ورؤى سياسية . وأبرز هذه الصراعات .. الصراع العربي الاسرائيلي بشكل عام والفلسطيني بصفة خاصة، والصراع بين يهود الشرق - السفارديم- واليهود الاشكناز من ذوى الأصول الأوروبية ، وبين الدين والعلمانية، واليمين واليسار، إضافة إلى هذا فإن المجتمع الاسرائيلي والسينما الاسرائيلية يتسمان بالتناقض والازدواجية ، فهما جغرافيا يقعان في الشرق إلا أن رؤاهما السياسية تنزع نحوالغرب، وسياسيا .. فهي أمة ناشئة نتاج نضال تحررى !! (من الشعب اليهودى .. خاصة يهود أوربا) إلا أنها لاتشبه حركات التحرر ضد الاستعمار في العالم الثالث. وهي دولة دستورية في تحالف مع الغرب ضد الشرق، دولة تستمد جذورها من منطلق إنكار وتجاهل الشرق وعدم شرعية النضال التحررى للفلسطينيين.

وهدف الكتاب هو تقديم تفسير نظرى ونقدى لتطور السينما الاسرائيلية من خلال منظور العلاقة بين الشرق /الغرب والعالم الثالث / العالم الأول. من أجل هذا تابعت الخطوط العريضة لمسيرة السينما الاسرائيلية ، منذ أول محاولة سينمائية في فلسطين مع نهاية القرن، عندما بدأ مصورو لوميير و« اديسون » في تصوير مناظر « غريبة ومدهشة » للأراضي المقدسة، ومحاولات رواد السينما اليهودية - « ناثان اكسلرود »و « باروخ اجاداتي» في إخراج أفلام إخبارية وتسجيلية في العشرينيات والثلاثينيات ، وحتى قيام سينما حقيقية بعد قيام اسرائيل عام ١٩٤٨ ، مع التركيز على الأفلام الروائية الطويلة التي انتجت خلال العقود الأربعة الماضية. كما تناولت - بشكل عرضي - بعض الأفلام التسجيلية التي ظهرت في فترة ماقبل انشاء الدولة، دون التعرض لبعض الأعمال التسجيلية الأخيرة والهامة كأفلام « اديبا بوليتي » و « أموس اجتياى » ، كما تناولت ايضا بعض الأفلام الأجنبية التي صورت « في » أو « عن » اسرائيل، وأفلام الانتاج المشترك مثل « الخروج - ١٩٦٠»، وأفلام من دول أخرى ذات الصلة بموضوعنا . ومع أن منهجي يعتمد غالبا على المنهج التاريخي Diachronic إلا أنني لجأت إلى المقارنة أحيانا باستخدام الأسلوب السينمائي « الفلاش باك» والفلاش فور وارد » العودة إلى الماضي /الحاضر » لالقاء نظرة على الماضي أو المستقبل لمتابعة موضوع ما . ان انتاج السينما الإسرائيلية ليس كبيرا، فما تنتجه من أفلام طويله كل عام

وطوال العقود الماضية لايزيد عن عشرة أفلام، إلا أنها تقدم لنا مجموعة من الاتجاهات السينمائية تتراوح بين طموحات الانتاج الهوليودي، والانتاج الكيفي لمناحم جولان، إلى الأفلام ذات الميزانيات البسيطة لجماعة « كياتز، Kayitz أو «السينما الاسرائيلية الجديدة » . .(والكلمة من الحروف العبرية الأولى) أما موضوعاتها فتتراوح بين ما أسميته بأفلام « البطولة القومية » التى تتناول قصة الكفاح من أجل انشاء الدولة ، إلى الأفلام التجارية والجماهيرية ممثلة فى أفلام «البيروكاس» Bourckas ذات الصيغة الميلودرامية والكوميدية، والتى تقابل باحتقار من قبل النقاد ، إلى الأفلام الشخصية (الذاتية) لجماعة السينما الجديدة، وبعضها أفلام تحمل وعيا سياسيا واجتماعيا. وبشكل عام فقد تناولت كل الأفلام الروائية التى انتجت فى اسرائيل حتى عام ١٩٨٦ .

وتناولى للموضوع يعتمد أساسا على مجمل الكتابات التي تناولت قضية المواجهة السياسية والثقافية بين الشرق والغرب والتى أدين بها إلى الكتابات المناهضة للاستعمار مثل كتابات « فرانز فانون» و« ايميه سيزار» و «والبرت ميمي» .. وبصفة خاصة اسهام « ادوارد سعيد » الهام بكتابه النقدى «الاستشراق» باعتباره التكوين الخطابى الذى استطاعت الثقافة الغربية من خلاله أن تدير وتنتج الشرق فى فترة مابعد عصر التنوير [١] ، وهى النزعة الاستشراقية التى وضعت الشرق فى إطار مجموعة من الصفات تعزى إليها قيم عامة نتيجة اختلافات حقيقية أو متخيلة لصالح الغرب، تبريرا لامتيازه وعدوانه على حساب الشرق [٢]، ويهدف ما اسماه « ادوارد سعيد » وضع التفوق المرن Flexible Positional Superiority الذى يمكنه من امكانية اقامة علاقات مع الشرق دون أن يفقد سيادته وسيطرته . وهدف الكتاب بيان العملية التى استطاع فيها أحد قطبى ثنائية الشرق / الغرب من انتاج وإعادة الانتاج هذه والتى يبدو بها الأمر كشيء منطقى وانسانى وسام، فى حين يصبح الآخر متخلف ودونى.. وهو ماينطبق هنا على الفلسطينيين واليهود الشرقيين. ان ثنائية الشرق والغرب قد تبدو مضللة، وهو ماحاولت تجاوزها لبيان التوفيقية الثقافية(*) . ومن البساطة الوقوع تحت إغراء الاقتصار على

---

(١) انظر : ادوارد سعيد : الاستشراق.

(٢) التعريف يعتمد على تعريف البرت ايمى، للعنصرية فى كتابه Dominated man .

(*) هى عملية صهر فكرتين أو نسقين دينيين مختلفين، متناظرين عادة . وهى صورة من صور التكيف وتمثل المقابل الدينى لمفهوم « هيوسكوفيتش» فى إعادة التفسير والتى يقصد بها « عملية اضفاء معان قديمة على عناصر جديدة » أو العملية التى تغير فيها قيم جديدة الأهمية الثقافية لاشكال قديمة، د. محمد الجوهرى ود. حسن الشامى: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ط دار المعارف ١٩٧٢، ص ١٤ ، ٣٩ .(المترجم)

مفهوم واحد للشرق على أنه يمثل كل ماهو مسلم وعربي وعالم ثالث، ويمكن اعتبار الشعب اليهودى محصلة هذه النزعة التوفيقية بين الشرق والغرب، فهم آخر من يستحق كلمة «شرقى»، رغم الادعاء بتجذرهم فى فلسطين وتحدثهم – فى اسرائيل – بلغة سامية وبمصطلحات دينية تجعلهم وثيقى الصلة بطبوغرافية الشرق الأدنى ، فى حين أن اليهود العرب والسفارديم، هم أكثر أطراف هذه الثلاثية انتماء إلى الشرق لأن جذورهم الثقافية والتاريخية فى المجتمعات الشرقية ترجع لآلاف السنين، ومبعث هذا التناقض هو ادعاء الصهيونية العلمانية بأنها تنهى بهذا الوضع « شتاتا» ظلت قلوب اليهود تتطلع طواله نحو الشرق ، وهو الشعور الذى يتجسد فى كلمة « العام القادم في اورشاليم» لاقامة دولة كل توجهاتها الايدلوجية والجغرافية والسياسية قاصرة على الغرب. أما العرب فليس سوى شرق بدائي قديم لم يتعرض لتأثير وسيطرة الغرب، وقد ظل مايسمى « بعالم الشرق » ذاته لقرون يعيش حالة من التوفيقية .. بوعيه بالغرب وبتشكله به.

وهدف الكتاب هو بيان الاستخدامات السياسية للتمثيل التى تحمل وفق نزعات معينة ضمن سياقات تاريخية وثقافية واقتصادية وسياسية. ذلك ان كل ألوان التمثيل تحمل نوايا وأهداف ولها انعكاساتها على العالم. والتمثيل السينمائي عبر تقنياته ومؤسساته ونمط الانتاج الجماعى ، ومن حيث جمهوره واستهلاكه له آثاره المترتبة والتى تتفق بصفة خاصة مع وظائف اجتماعية اكبر وأشمل.

وكلمة التمثيل representation لها دلالات سياسية وجمالية أيضا . فقد حرم الفلسطينيون من حق « التمثيل الذاتى » ، لأن الصهيونية أخذت على عاتقها الحديث بالنيابة عنهم، ومن ثم صاروا فى غيبة عن المسرح العالمى ، وهو نفس الموقف الذى يعانيه – بطرق ووسائل مختلفة – سكان اسرائيل من اليهود الشرقيين. هذا التجاهل من الصهيونية للمسلمين العرب والفلسطينيين استتبعه تجاهل اليهود الشرقيين (ميزراحيم) بانتزاع حقهم فى « التمثيل الذاتى» ، شأنهم في هذا شأن الفلسطينيين، وان يكن ضمن آليات أقل قسوة ووضوحا. وبحيث صار صوت اسرائيل المهيمن داخل اسرائيل وخارجها هوصوت يهود أوربا « الاشكنازيم»، أما صوت السفارديم والفلسطينيين فقد تم قمعه أو أجبر على الصمت.

إضافة إلى إشكالية الشرق/ الغرب هناك اشكالية أخرى وثيقة الصلة بالأولى، واقصد بها

اشكالية العلاقة بين العالم الأول والعالم الثالث. أولا : فيما يتعلق بالتناظرات analogies بين كفاح وتحرر اليهود وكفاح العالم الثالث ضد الاستعمار، فإن اليهود يمثلون الآخر ، الداخلي ، لأوربا كما يقول «تزفتان تودروف» قبل ان تكون شعوب امريكا اللاتينية وافريقية وآسيا ، الآخر،[٣] الخارجي لأوربا. ثانيا : فيما يتعلق بالنتائج السلبية لهذا الشكل من التحرر اليهودي .. خاصة لبعض شعوب العالم الثالث، وبالرغم من أنها لاتنتمي للعالم الثالث تحت أية مسميات أو تعريف فلديها بعض الروابط والتناظرية البنوية للعالم الثالث، وهي تناظرات غيرمعترف بها داخل اسرائيل نفسها.. بأي منطق اذن يمكن لاسرائيل أن تشارك في العالم الثالث ؟

أولا : بالمنطق الديموغرافي فإن غالبية سكانهامن العالم الثالث أو على الأقل تنتمي له ، اذ بينما يشكل الفلسطينيون ٢٠ ٪ من عدد السكان، فإن يهود السفارديم الذين جاءوا منذ عهد قريب من دول كمراكش والجزائر وتونس ومصر والعراق وايران والهند.. وهي دول تشكل جزءا من العالم الثالث يشكلون الغالبية.. اذ يمثلون ٥٠ ٪ من عدد سكان اسرائيل، أي أن ٧٠ ٪ من سكانها ينتمون للعالم الثالث (أو٩٠ ٪ بما فيهم سكان الضفة الغربية وغزة)، لذا فإن السيطرة الأوربية في اسرائيل هي نتاج أقلية عددية متميزة ، قلة من صالحها تجاهل انتمائها للشرق أو العالم الثالث. ومع أن التوجه الرسمي لاسرائيل نحو الغرب وباعتبارها دولة ناشئة في فترة مابعد الحرب العالمية الأولى–و وثمرة كفاح تحرري – بغض النظر عن النتائج المترتبة عن هذا الكفاح للآخرين، فهي تتصف بتماثل بنيوي مع دول العالم الثالث النامية .. ذلك أن وضع السينما فيها شبيه بالوضع في دول كالجزائر – ليس فقط في التحدي لتطوير بنية فوقية سينمائية والصراع ضد الهيمنة الأجنبية على اسواقها الداخلية ، بل وفي تطور المسار التاريخي للافلام ذاتها.. من سينما تقوم على اسطورة مثالية لبناء الدولة إلى صناعة سينما «سوية » متعددة الاتجاهات..

ورغم هذا فإن النقاد أو المخرجين الاسرائيليين يتحدثون دائما كمرجعية لهم عن دول تتمتع ببنى فوقية راسخة مثل فرنسا والولايات المتحدة، ونادرا مايشيرون إلى سينما ومخرجي العالم الثالث، أو إلى الجدل الساخن – العملي و النظري والسياسي والجمالي – الذي يموج به الخطاب السينمائي في العالم الثالث. وفي حين يقارن مخرجوها أفلامهم بموجات السينما الفرنسية والسينما الحرة الانجليزية والواقعية الجديدة في ايطاليا ، أو السينما في أوربا الشرقية، فقد عجزوا عن ادراك

---

(٣) انظر تزفتان تودروف : غزو أمريكا.

وفهم التطورات وثيقة الصلة بوضعهم كالسينما الجديدة فى البرازيل أو الوان السينما التحررية فى شيلى والارجنتين أو محاولات الجزائر وكوبا فى خلق بنية فوقية سينمائية فى زمن قياسى . مثل هذه المناقشات حول سينما بديلة قد تثير حوارا خصبا في بلد كاسرائيل بلد يتصف ببنية تحتيه متواضعة، وأفلام ذات ميزانيات بسيطة ، فضلا عن المشاكل السياسية والسكانية الملحة . مثل هذا الحوار الدائر فى العالم الثالث حول البحث عن استراتيجيات انتاجية وسياسية وجمالية والهروب من نمط الانتاج الهوليودى، لاتجد لها - للأسف - صدى في اسرائيل . ان ادراك اسرائيل لإشكالية وضعها كمزيج متفجر يجمع بين الشرق/ الغرب والعالم الأول / العالم الثالث أمر ضرورى بحثا عن إجابات لتساؤلات حول كيفية تمثيل الأفلام للصراع العربى الاسرائيلى، وإلى أى مدى تطور هذا التمثيل مع الزمن .

ان الأفلام الأولى مثل « عمود النار- ٥٩ - والتل ٢٤ لايجيب - ١٩٥٥-- تعكس روحا قومية بلا مشاكل ، وتتعاطف مع بطولة الاسرائيليين مع تشويه صورة العرب، فى حين نجد أفلاماً لاحقة مثل « خماسين » ١٩٨٢- ورفاق السفر ١٩٨٣- (حرفيا ابناء الغضب) تتجنب الثنويه(*) Manicheism بدلا من تصوير الصراع المعقد بين أطراف النزاع ، فى نفس الوقت الذى نرى فيه بعض الأفلام الأخيرة تصور النتائج السلبية للنزعة العسكرية كما فى أفلام « البندقية الخشبية» -٧٩- وجندى المساء، ٧٧- بدلا من الأفلام الزائفة السابقة عن البطولات العسكرية . هذا إلى جانب قضايا أخرى وثيقة بدور السينما الاسرائيلية فى بعث وتجديد العبرية كلغة معايشة ، وكيف تعاملت مع مجتمع يموج بتعدد اللغات كالعربية و اليديشية والروسية والإنجليزية إلى جانب العبرية ، وهى لغات عليها أن تلعب دورا يحكم وضعها التاريخى .. وإلى أى مدى تتردد صدى القصص التوراتية (الخروج - ابراهيم واسحاق - (ديفيد وجولات) فى هذه الأفلام، ومدى تأثير التكيات الغربية عليها مثل كابوس الهولوكست بصفة خاصة ، وكيف قمعت السينما الاسرائيلية شرقيتها رغم موقعها فى الشرق الاوسط بتبنى صورة الغرب المثالى.

ومن القضايا الهامة التى حرصت على دراستها قضية التمثيل السينمائى لليهود الشرقيين - السفارديم - الذين يمثلون غالبية سكان اسرائيل، ومدى العلاقة التى تربط تمثيلهم « بالشرق الآخر » .. أعنى الفلسطينيون . ففى بعض الأفلام مثل « الف قبلة صغيرة » ١٩٨٢ - والذى صور جزء منه

(*) ثنوى - المانوى (اتباع مانى الفارسى)، الايمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام- المترجم -.

فى احدى المناطق السفاردية المشهورة شكل عدم تواجدهم نوعا من البنية الغائبة من خلال افصانهم البين عن الصورة، فى حين ان البعض الآخر مثل فيلم «صلاح شاباتى» ١٩٦٤- يشيع نزعة عاطفية للدمج العنصرى عن طريق زواج ابناء البطل السفاردى أو «المتوحش النبيل من بنات الكيبوتز». وبعد عشر سنوات نرى فيلما آخر هو «كاسبلان» ٧٣- والذى عرض أثر ثورة السفارديم - يقدم سيناريومشابه مع اختلاف فى ان البطل هذه المرة اكثر وعيا بطبيعة «دونيته» فى ظل الظروف المفروضة عليه .

ومصطلحات الحوار هنا سياسية تماما، فإذا كان هناك من يقول بأن كل الأفلام تحمل مضمونا سياسيا ، وبتحديد أكثر - تحمل بعدا سياسيا ، فإن السينما الاسرائيلية هى سينما سياسية بالدرجة الأولى، وخاصة تلك التى تدعى بغير هذا. ذلك ان السياسة هى جوهر أى نقاش حول السينما الاسرائيلية لعدة أسباب، أولا : ان قيام اسرائيل كدولة يختلف عن كثير من الدول فى أنه جاء نتيجة عقيدة سياسية واضحة وهى الصهيونية وليس ثمرة نتاج مغامرة تاريخية . والجدل الذى رافق تأسيس الدولة يتردد صداه فى الذاكرة الشخصية والتاريخية لمخرجيها . ففى حين يمثل الحديث عن وثيقة الحقوق «ماجناكارتا» واعلان الاستقلال ذاكرة بعيدة للشعبين الإنجليزى والامريكى فإن أى حوار حول طبيعة الصهيونية والدولة اليهودية مازال حيا ليس فقط فى الذاكراة الجماعية لاسرائيل ، بل حتى هذه اللحظة. ثانيا : لأن وجود اسرائيل كدولة لها هوية سياسية هو نتيجة لشكالية مثيرة للنقاش والجدل - وبعبارة مخففة - نتيجة ممارسة القوة، وكما يقول ادوارد سعيد جاء «على أنقاض» وجود قومى آخر. وهى الاشكالية التى تأخذ بعدا لغويا فيما يشبه «حرب المسميات» ، فالحديث عنها يضعنا أمام أكثر من معنى مثل ، اسرائيل ؟ ايرتس اسرائيل؟ فلسطين؟ فلسطين المحتلة ؟ وهو مايورطنا فى قضايا وجهة النظر والمنظور السياسى .

ولأن التفسير النصى يحمل فى ذاته بعدا سياسيا، كان استخدامى لمنهج التفكيك بدلا من الخضوع لخطاب النص يأمل إحداث قطيعة Rupture معه ، بالكشف عن نزعاته الاسطورية كلما اقتضى الأمر، ويأمل الكشف عن الوجه الآخر للنص لاستنطاق صمته.

ورغم اهتمام الكتاب جزئيا بموضوع «صورة» الفلسطينيين والسفارديم فى السينما الاسرائيلية، فقد حاولت أن اتجاوز بعض الأخطاء المنهجية لمدرسة النقد السينمائى حول «الصورة الإيجابية» ، وهو منهج يركز اهتمامه دون مناقشة جدلية على سمات الشخصية الإيجابية أو السلبية فى الأفلام الروائية. ان غالبية الدراسات السينمائية حول العرقية والاستعمار تتصف بسذاجة منهجية

ونظرية، لأنها غالبا ماتكون مجرد محاكاة تفترض وجود علاقة مباشرة بين النص والواقع المؤيد له والذى يتفق مع النص ، متناسيا أن الأفلام ليست سوى أبنية مصنوعة وتمثيلات.

ان هذه الدراسات تجنح لتفضيل الصورة الاجتماعية وبالمعنى التقليدى: مثل تصوير الوسط والحبكة والشخصية على حساب إغفال أو التقليل من الابعاد السينمائية الخاصة بها(٤) .

مثل هذا التعزيز والتأكيد على الشخصية الإيجابية يضلل بعض المحللين والدارسين الى حقيقة وهى أن هذه « الصورة الإيجابية » لو تم تشويهها أو اختزالها، أو قدمت بصورة نمطية فسوف تعطى انطباعا خبيثا وضارا ، كما فى حالات «العربى الطيب» أو « السفاردى الودود » . ذلك أن الشخصية السلبية فى مثل هذه الحالة تشكل جزءا من منظور ديالكتيكى تبدو فيه - حتى لو كانت تعبر عن فئة مضطهدة على حد تعبير « ولتربنجامين » « مرحلة تضعف من تناقضات العصر » (٥) . فالدلالة الفيلمية اذن لايمكن اختزالها فى موضوعات حول الشخصية والصورة بعد استبعاد حيوية التناقضات الايدلوجية والسينمائية، من هنا كان اهتمامى (بما استبعدته الصورة) وماتحمله بداخلها بهدف بيان « ثغرات» النص أو فجواته .

كما أبديت اهتماما بموضوع توزيع الادوار وارتباطه بقضية التمثيل الذاتى فى محاولة للكشف عن الحقيقة الضمنية من اسناد أدوار اليهود الاشكناز إلى السفاردى فى أغلب الأحيان، فى حين تسند إلى العرب أدوار السفارديم . وبدلا من الاهتمام بقضايا الواقعية كان اهتمامى بكل الوسائط Mediations التى تتداخل بين الواقع وواقع الحياة الاجتماعية، وسائط ترتبط بطرق الانتاج وامكانيات الارتباط بينها وبين الجنس genre والشفرات الثقافية ، وكذلك بالاعراف النوعية للأفلام . وكمثال فإن افلام « البيروكاس» هى أفلام كوميدية تماما، غالبا ماتبرز كل ماهو غريب grotesque فى حين أن « الفن الراقى » ممثلا فى الأفلام الشخصية أو الذاتية تندرج تحت نسق من الاعراف يختلف عنها تماما . وبدلا من البحث عن مدى التمثيل للواقع المتخيل كان اهتمامى بابراز تناظرات التناص الداخلىintertextual anologies لمعرفة مدى التطابق بين تكوينات الخطاب السينمائى واللاسينمائى.

ان الكتاب ليس دراسة عن سينما المؤلف أو يهدف إلى اقامة هيكل أو نصب تذكارى لأشهر

---

(٤) انظر: روبرت ستام ولويز سبنس: « الكولونيا ليزم والعنصرية والتمثيل فى مجلة سكرين ٢٤:٢ (مارس - ابريل ١٩٨٣) من ٢-٢٠ .

(٥) والتر بنجامين : «من أجل معرفة بريخت»

مخرجيها، أو بهدف كيل المديح أو الذم أو اضفاء ألقاب، بل الهدف منه عرض تحليل تاريخي للسينما الاسرائيلية .. ومن حيث الاهتمام بالبعد التاريخي أو التعاقبي Diachronic ، ليس فقط عن تاريخها باعتبارها مجموعة نصوص ، بل وايضا للتشابك والتداخل الفيلمي بالعملية التاريخية بالمعنى الأشمل. لذا كان اهتمامي بالقراءات النصية – حينما يتطلب الأمر – والتي تعتمد على مناهج التحليل الأدبي والسينمائي مستحضرا أمامي كل الخطابات النظريةالمتاحة التي ترتبط بالموضوع، وهي خطابات لاتهتم فقط بطبيعة اليهودية والصهيونية والاستعمار ، بل وكذلك بنظريات الفيلم والخطاب. وبشكل أكثر تحديداً فإن منهجي في المقام الأول «نصي» Textual أكثر من أن يكون مجرد تناول للأفلام على أنها مجرد انعكاس تاريخي أو أعراض اجتماعية . لقد تعاملت معها كأفلام ونصوص فيلمية باعتبارها كما يقول «كريستيان ميتز» نتاج وثمرة شفرات سينمائية متشابكة (الاضاءة – المونتاج –حركة الكاميرا) فضلاً عن شفراتها الفنية (بنية السرد – الشخصية – الموضوع – وجهة النظر) ، فضلا عن الشفرات السياسية والثقافية مثل (قضية الهوية اليهودية واسطورة الصابرا أو تعريف ماهو ارهابي) . وفي تناولي للأفلام الشخصية حددت خصائص وأعراف موضوعاتها .. اسلوبها السردي طبقا للمفاهيم التي تطورت على يد « اريك ايورباخ» و « ميخائيل باختين» و «رولاند بارث» و «فردريك جيمسون» و « جيرارجينت» وآخرين.

ان أي تحليل سياسي يجب أن يضع في الاعتبار الشواهد الخاصة التي ينطق بها الفيلم ، ذلك أن قضايا مثل حجم الصورة ومدة عرضها مثلا لوثيقة الصلة بموضوع التمثيل الاجتماعي ..هل هي في صالح أم ضد الشخصيات أو الجماعات، ومدى امكانية تعاطف الجمهور وتوحده معها ، وأي الشخصيات عبرت عن أي مجموعات عرقية أو قومية ، وأيها كان التركيز عليها في لقطات قريبة ، ومن الذي كان يبدو في خلفية الصورة؟ وهل كانت الشخصيات ترى وتفعَل أم لمجرد الظهور لتُرى ويُفعل بها ، مع أي شخصية أو جماعات كان تعاطف الجمهور؟ ذلك ان مثل هذه الموضوعات السياسية والسينمائية والنصية والسياقية وثيقة الصلة ببعضها.

ثانيا: كان منهجي في الدراسة يعتمد على فكرة « علاقات التناص intertextual بمعنى تناول العلاقة بين نصوص الفيلم وغيرها من النصوص (السينمائية وغير السينمائية) التي سبقتها وكانت ذات تأثير عليها. وفي حالة السينما الاسرائيلية فإن « التناص » فيها يتبنى مجموعة من المقولات الأساسية مثل :

١ – الدور الذي يلعبه الوهم والاستشهادات في السينما الاسرائيلية .

٢- تأثير بعض الأفلام الأجنبية .

٣- تأثير أسلوب بعض التيارات السينمائية عليها مثل الواقعية الايطالية الجديدة والموجة الفرنسية أو أفلام الحركة الأمريكية.

٤- تواجد بعض النصوص اللافيلمية فيها من خلال الإعداد السينمائي لأعمال روائية ومسرحية، بالإضافة إلى الاضواء النصية للممارسات المعاصرة في الفنون الأخرى (من هنا كان اهتمامي بالترجمة من وسيط اعلامي لآخر أو مايطلق عليه «ميتز» التداخل السينمائي بين اللغـات « Semiotic interference between language » [٦] .

٥ - وأخيرا الممارسات النصية الأشمل لتكوينات الخطاب discursive formatien للثقافة (ميشيل فوكو).

وعلى سبيل المثال.. طـرق ووسائل تكوينات الخطاب الأساسية للصهيونية عبر توسطها نصوص فيلمية وكيف تطورت عبر الزمن وفـق مايسميه «فوكـو» «القوة الموجهة » Vector of determination" وكذلك العلاقات الفرعية بين اشكال الخطاب، وكيفية تردد صداها عبر الأفلام، «ماقيل فعلا » "already said" وماقيل قبله "Prior speakings " (باختين) على لسان الصحفيين والسياسيين ورجال الدين والدعاية . وهو نفس الإهتمام الذى أوليته لعمليتى الاحياء والتلقيح بين النصوص inter -Fecundation بين النصوص، لذا كان ابتعادى عن نص معين بين الحين والآخر لرؤيته كجزء من تكوين خطابي، أو كمقابل لنصوص أخرى (النصوص الصحفية كمثال) التى قد تشاركها أو يشاركها منطقها الضمنى بنية الشعور (رايموند ولیامز) .

والمنهج النصى والخطابى يتوافق تماما مع النتاج الثقافى لشعب يفخر بنوع من الامتيازذى التفوق فى علاقته بفكرة النصية Textuality والتى خلقت لديه نوعـاً من السحر ، بل اللذة

---

(٦) كريستيان متز : « اللغة والسينما» ص ١٦٠-١٦٥».

(*) ملف من الورق المكتوب عليه صيغة صلاة « الشماع » يوضع فى عضادة الباب - وتسمى بهذا الاسم - وتعلق على الجانب الأيمن . وجرت العادة على أن يقوم الشخص الداخل للمنزل أو المغادر له بوضع يده عليها قائلا :« ليحفظ الله خروجي ومجيئى من الآن وإلى الأبد » .. والبعض يقبلها عند الدخول والخروج .
انظر د. رشاد عبد الله الشامي - الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية ، ص ٣٦- عالم المعرفة - الكويت.(المترجم)

الجسدية erotics مثل تقبيل المزوزا Muzuzah (*) والرقص حول النص في عيد رأس السنة Simchat Torah ، ، سمحت توراه ،(*) شعب تاريخه يتميز بوفرة النصوص ، والاشعار المسيحية Messianic Verses للشاعر السفاردى ، إدموند جابيه Edmond Jabés تعزو تفوق اليهودية إلى شدة تعلقها بالنص كما يرى ان اليهودى التائه يعتبر الكتاب المقدس هو وطن الأسلاف ووطنه . وبهذا المعنى فهو لايشارك ، چورج ستايتر ، فقط من ان ، النص وطننا ، فقط ، بل وتمجيد النص والكتابة في أعمال سفاردى آخر هو ، چاك دريدا ، الذى كتب مقالة عن ، جابيه ، يتحدث فيها عن علاقة التبادل المشترك بين اليهود والكتابة باعتبارها علاقة مؤسسية.

فاليهود قد اختاروا الكتابة Scripture والكتابة Scriplure اختارت اليهود (٧) . من هنا فإن اسرائيل الدولة ترتبط بعلاقة شديدة التشابك بالنص ثمرة ذاكرة تاريخية بعيدة تغذيها النصوص التاريخية (التوراه - التاناخ (**) والتوراه الشفويه (***)) ، بالإضافة إلى نتاج الكتابات الصهيونية المعاصرة . بهذا المعنى فإن كثيرا من الأفلام عند مناقشتها يمكن رؤيتها كنصوص صهيونية ولاتعبر حرفيا عن مجازات الصهيونية فقط (جعل الصحراء تزدهر كمثال) ، بل ترجمه وتعبيرا عن السرد السائد (جيمسون) من خلال السينما كوسيط .

ومع هذا كله فإن ، التحليل النصى ، وفكرة ، التناص ، أو علاقات التناص وحدها ولاتفصح عن دلالات الفيلم ، من هناك كان اعتمادى أيضا على المنهج السياقى Contextual ، ذلك أن الأفلام تعبر عن بيئتها الثقافية ويشكلها التاريخ وتتأثر بالأحداث ، والفصل بين النص والسياق أو بين ، الداخل ، و، الخار ج ، فى مثل هذه الحالة يصبح مفتعلا نظرا للتداخل والاختراق السهل فيما

---

(٧) انظر چاك دريدا : الكتاب أوالمكتوب أو العهد القديم كما يطلق عليه فرقة القرائين - المترجم- ادموند جابيه وقضية الكتاب ، فى الكتابة والاختلاف من ٦٤-٧٨ وايضا ، چورج ستاينر ، النص وطننا فى ، Salmagundi ، ٦٦ وشتاء وربيع ١٩٨٥ ، من ٤-٢٥ .

(*) هو اليوم من التاسع من ايام ، عيد المكوث ، وفيه ينتهى اليهود من قراءة ، التوراه ، ويبدأ الاحتفال بمواكب حاملين لفائف التوراه ويدور الاولاد تحت سن الثالثة عشرة والاطفال حول منصة التوراة فى المعبد والكل يغنى ويرقص -المترجم انظر : شكري عبد الوهاب : المسرح العبرى ص ١٨٥-١٨٦ .

(**) التاناخ : أحد الأسماء التى يطلقها اليهود على كتاب العهد القديم ، وهى اختصار لأسماء اجزائه الثلاثة : التاء اختصار لكلمة التوراة والنون اختصار لكلمة نبئيم (الانبياء) والخاء اختصار لكلمة (كتوقيم (المكتوبات) ولكنها تنطق فى نهاية الكلمة خاء . انظر : رشاد سامي - اشكالية الهوية الاسرائيلية ، ص ١٠٨ ، عدد ٢٤ ، عالم المعرفة - للكويت -(المترجم)

(***) الاحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى .

(٨) فردريك جيمسون : اللاوعى السياسى.

بينهما. فالسياق ذاته Context قد مر وعبر خـــلال مايسميه « جيمســـون » التناص السابق[٨] Prior textualization في حين تم اختـراق النص تماما بتشكيله بعناصر سـياقـية وتطور الممارسات التكنولوجية والسينمائية والمرحلة التاريخية التي تتحدث بها الشخصية وهكذا. من هنا يجب رؤية السينما الاسرائيلية عبر سياقات متعددة .. تاريخيـة واقتصادية وسياسية وثقافية وبدراستها عبر ميادين مشتركة متعددة (عبرتخصصية)inter- disciplinary .. وكمثال لايضاح نمو دور قوانين الدولة والحوافز المالية التي تمولها الحكومة وعلاقتها بصناعة السينما ومدى تأثيرها على الأفلام التي تتناول احداثا معاصرة.

كما استعنت بفكرة « لوسيان جولدمان» عن التماثلات homologies بين بنية السرد واللحظة التاريخية لتقريب المسافة بين النص والسيـاق، وهي الفكرة التي عمقها « فردريك جيمسون » في كتابه « اللاوعي السياسي» لعقد موازنة بين عالم الفيلم المصغر والعالم الاجتماعي الكبير. وكمثال فإن نزعة الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات والثمانينات في تقديم أبطال لاينتمين يعانون الاحساس بالعزلة ورهاب الأماكن المغلقة، يمكن قراءتها كاستعارة تعكس شعور مخرجيها بالهامشية والحساسية السياسية لدولة محاصرة ومعزولة سياسيا من غالبية دول العالم. والتكرار الدائم « لموتيفة » البحر في افلام « توم البصاص» ١٩٧٢ – البندقية الخشبية –٨٠– يمكن فهمها بالمثل على أنها بمثابة الاستغاثة بملاذ مائي لتجاه غرب اكثر « تعاطفا» .

وقد استعنت بمفهوم آخر له أهميته في تقريب المسافة بين النص والسياق، ألا وهو مفهوم الامثولة أو المجاز Allegory عند « أريك ايورباخ » و« أنجـوس فلتشر» و « ولتربنجامين » و« بول دى مان»، والتي تعد بمثابة شظايا تعبير تساعد على فك الشفره التأويليه، وهو المفهوم الذى طبقه فريدريك جيمسون و« اسماعيل اكسفير »على الانتاج الثقافي للعالم الثالث . ففي مقالة لـ « فريدريك جيمسون » بعنوان « أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية متعددة الجنسيات »[٩] يطلق حكما عاما فيه شيء من العجلة « بأن كل نصوص العالم الثالث »[١٠] هي استعاريه (مجازيه) ، حتى تلك النصوص المغلفه بطاقة شهوانية فإنها على حد قوله « تقدم بعدا سياسيا يأخذ شكل المجاز على المستوى القومي. ومصير الفرد الخاص ماهو إلا تعبير مجازى عن الواقع العام المرير لمجتمع وثقافة

---

(٩) لوسيان جولدمان : مقالات في منهج سيكولوجية الادب .

(١٠) فريدريك جيمسون: أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية متعددة الجنسيات (Social Text ١٥ خريف ١٩٨٦) ص ٨٥ – ٨٨ وايضا نقد المقالة في نفس المجلة (خريف ١٩٨٧) ص ٣–٢٥ .

العالم الثالث. أما «اسماعيل اكسفير» فهو يقتفي في مقالته «مجازيات التخلف» نوعين من المجاز في السينما البرازيلية الجديدة . الأول هو مجازات أنصار الغائيه (*) teleologicol والتحسينية (**) meliorist المتأثرة بالماركسية لبدايات للسينما الجديدة Cinema Novo حيث يكشف التاريخ للعيان عن هدف تاريخي ذي معنى. والثاني .. مجازيات حداثة التفكيك الذاتي في السينما السرية، حيث ينزاح التركيز فيها عن المعنى المجازي لمسيرة التأريخ إلى الخطاب ذاته كشظايا متناثرة يبدو فيها المجاز كشاهد امتياز على لاوعي اللغة في سياق غياب كامل للغائية (١١).

ورغم أن تعميمات «جيمسون» حول الخاصية المجازية لروايات العالم الثالث وتطبيقات «اكسفير» لبعض الحالات الخاصة تحتاج إلى التعديل والمواءمة في حال تطبيقها على السينما الاسرائيلية فإنها تنطبق على موضوعنا ، ذلك أن تاريخها يكشف عن واقع واضح لعرض «المجازات القومية» بالمعنى الذي يقصده «جيمسون». فأفلام البطولة القومية الأولى تشكل مجازات تعليمية يبدو فيها بوضوح أن أهداف الصهيونية الاشتراكية هي التي توجه عن عمد عملية اخراج «الصور الملموسة» والشخصيات النموذجية والوقائع المثالية، بهدف التفاني والالتزام بالقضية الصهيونية. وإذا كان المفهوم الكلاسيكي للمجازيات يحمل معه القصدية والهدف ، إضافة إلى الفعاليات المكملة للمؤلف الذي يخفي ويلمح، والقارىء الذي يكتشف ويستكمل ، إلا أن بالإمكان الفصل بينها وبين القصدية الأصلية لإدراك المجازيات اللاشعورية أو الضمنية ، وبذا تصبح جزءاً لايتجزأ من السياق الذي يقوم عليه الفيلم . لذا يمكن اعتبار افلام «البيروكاس» مجازيات غير مرئية للتوتر العرقي ومحاولات التسوية بحيث يصبح الزواج المختلط صورة مصغرة للمجتمع تتوحد فيها نزاع الجماعات ، وكذلك الحال في الأفلام الشخصية أو الذاتية التي قد لاتبدو سياسية، يمكن قراءتها على أنها تصور لنا مجازيات للوحدة والعزلة والإزاحة حيث يبدو المصير المتأزم للشخصية – دون ما تعمد – بل ورغم قصد مؤلفيها – «تصويرا و تجسيدا» – لغربة البيئة والوسط و «عزلة» الدولة ككل.

وأخيرا كان اهتمامي بالمشاهد في النص Spectator in the text .. ذلك أن التجربة

(*) الغائية : الاعتقاد بأن كل شيء في الطبيعة يقصد به تحقيق غاية معينه (المترجم).

(**) التحسينية: الايمان بأن العالم ينزع إلى التحسين وبأنه في ميسور الإنسان أن يساعد على تحسينه (قاموس المورد). (المترجم)

(11) I smail xavier, " Allogories of underdevelopment: From the " Aesthetics of Hunger to the Aesthetics of Garbage" (Ph.D: dissertnrion, Newyork university, 1982

الفيلمية (السينمائية) تتأثر بالضرورة بمدى وعى المشاهد السياسى والثقافى والشكل خارج النص وتخترقه حقائق اجتماعية مثل الجنسية والعرقية والطبقة والهوية الجنسية . وبتعبير « باختين » فإن كلمة الفيلم الايدلوجية تتوجه إلى مُخاطب addressee – أى متفرج فى هذه الحالة – يتواجد فى علاقة اجتماعية صريحة مع المتكلم أو اطار النص، وهى هنا المؤسسة السينمائية وصانعو الفيلم. والمشاهد فى هذه الحالة محدد دائما وليس انساناً مجرداً.. بل امرأة او رجل، اشكنازى او سفاردى ، فلسطينى أو اى شخص آخر .. ذى سلطة قلت أوكثرت – على علاقة حميمة أو بعيدة بالعالم الذى يقدمه الفيلم . لذا يجب ان نضع فى الاعتبار ليس فقط الجمهور الذى يخاطبه الفيلم صراحة أو ضمنيا ، بل وايضا امكانية القراءات الخاطئة والمنحرفة ، أى الطريقة التى يمكن أن يفسر بها الفيلم تفسيرا مختلفا من قبل جمهور مختلف، نظرا لطبيعة الخبرة أو التجربة عند قطاع معين من الجمهور، وكمثال فإن سكان اسرائيل من السفارديم – يمكن أن يحدثوا قوة ضغط معادية ازاء تمثيلهم الجائر.. اذن دلالة الفيلم وكما أرى قد تكون مدعاة للمصالحة أو محلا للخلاف والمقاومة .

والنزاع والصراع حول الدلالة الفيلمية يجرى أيضا، على صفحات الصحف السينمائية وغير السينمائية والكتب . والجهد المبذول لتحليل و textualize السينما الاسرائيلية يكاد يشق طريقه الآن بالكاد، إذ لايوجد سوى دراسة « جلوريا جاكوب ارزونى » بعنوان « الفيلم الاسرائيلى ، تأثيراته الاجتماعية والثقافية فيما بين ١٩١٢ – ١٩٧٣، والذى قدم كرسالة ماجستير بجامعة ميتشجان عام ١٩٧٥ وطبع عام ١٩٨٣ . وفى حين يقدم الكتاب بعض الملخصات حول حبكة الأفلام مع بعض المعلومات السياحية ، إلا أنه يفتقر الى المنهجية ، اذ لايقدم سوى القليل من التحليل السينمائى والسردى أو السياسى بصفة خاصة . فهو كتاب « حول الموضوع» وليس « عن الموضوع » ، إذ يعيد انتاج نفس الاساطير كما تفعل الأفلام دون أى احساس بالقطيعة Rupture أو التحريض والاثارة ، فضلا عن النقص الشديد فى المعلومات أو معرفة بالمجتمع السفاردى فى اسرائيل للذى يصفه الكتاب اكثر من مرة « بالغرابة » والذين وصلوا اسرائيل مصابين « بأمراض من استوائية تكاد تكون مجهولة » وبلا عمل[١٢] هذه الأصول« الاستوائية» المزعومة عن السفارديم ماهى إلاجزء صغير من الجغرافيا المتخيله. ووصف حياتهم « بالفاقة أو البطالة » يعطى انطباعا مضللا حول ظروف حياتهم المادية التى خلفوها وراءهم. ويضيف الكتاب فى لغة فيها تحيز وتعصب غريبين أن يهود

---

(12) Ora Gloria Jacoub. the I sraeli film: Social and cultural influences, 1912-1973, p 22.

(١٣) المرجع السابق ، ص٢٣و٢٥ .

شمال افريقية ليسوا عرقيا من أصل نقي، تجد من بينهم سحر وخرافات لاتعرفها الشريعة اليهودية[13] . وفي حين لايرد ذكر للفلسطينيين في كتاب « جاكوب ارزوني» فإن العدد الخاص من مجلة « الأدب والفن الافريقي (صيف ١٩٧٨) الذى أعده «جاي هينبل» و « يانن أو فراد Janine Euvrard يعتبر كما يشير عنوانه إلى حد ما محاولة لاقامة حوار اسرائيلي فلسطيني . ويتكون الكتاب من لقاءات مع مخرجين ومؤرخين يهود وعرب (رام ليفي - إيدنا بوليني - موشيه مزراحي - ايجال نيدام - مونيك نخار - فلوراك - توفيق صالح) على مقالات لكل من : محمود حسين - محمد بن سلامة - وليد شميط - أمنون كابيلوك - علي شوباشي) . باختصار فإن كتاب Israel palestine : Que peut le cinema يمدنا بمجموعة ثرية من الانطباعات عبر منظور بديل.

بخلاف هاتين الدراستين هناك بعض المذكرات ممن ساهموا فى صناعة السينما الاسرائيلية يرتبط: اثنان منها فقط بالسينما وهما كتاب « صناعة الحلم » لـ«مارجوت كلاوزنر» والذى أصدره الاستوديو الذى كانت ترأسه في « هيزليا» عام ٧٤ و كتاب «ياكوف ديفيدون » : الحب المحتوم -١٩٨٣- وبشكل عام فإن الحديث عن السينما الاسرائيلية فى غالبيته هو من مهام النقاد الصحفيين أو كتاب غيرمتفرغين يعملون بالسينما الاسرائيلية . وتعتبر مقالة « يهودا هاريل» اول محاولة لعمل مسح عنها فى كتاب « السينما منذ نشأتها حتى الآن[14] الصادر عام ١٩٥٦ ، في حين كتب « ناثان جروس» و « إراى أجمون» و « ريبان شورر» مقالات نقدية مفيدة في الصحف الاسرائيلية [15] . وفيما عدا هذا فإن النقد السينمائي يقتصر فى معظمه على الاستعراض والنقد اليومي للصحفيين . وقد ذكرت بعضها فى محاولة لتفكيك المنطق الضمني لخطاباتها، ولتكون بمثابة نقد شارح Meta-critque أو مايسميه «ميتز» «الصناعة الثالثة » أو « الملحق اللغوى » لصناعة السينما » .. أو الاجهزة النقدية التى تتوسط العلاقة بين الجمهور والفيلم.

ذلك أن النقد الصحفى الاسرائيلى شأنه شأن النقد السينمائى فى كثير من العالم ينزع للانطباعية ويعبر عن مقولات عامة عفى عليه الزمن ليحل مكانه نظرية معاصرية ، وان مجلات

---

(١٤) يهودا هارئيل : ثلاثون عاما للفيلم الاسرائيلى فى السينما من بدايتها حتى الآن ، تل ابيب ، ١٩٥٦ ، ص ٢٢٩-٢٣٠ .

(١٥) ناثان جروس : الفيلم الاسرائيلى من ١٩٠٥-١٩٤٨ مجلة Kolnoa (الصور المتحركة) (١٩٧٤) ص ٩٣-١٠٣ وايضا : « السنوات الخمس الذاتية للسينما الاسرائيلية من ١٩٥٣ - ١٩٥٨ نفس المجلة ٥ (ابريل - مايو ١٩٧٥) ص ٦١- ٧٤ .

* أرى أجمون : السينما الصهيونية والفيلم الاسرائيلى، Musage ١١ (١٩٧٦)

* ريفين شورر : سينما اسرائيلية .. تاريخ اسرائيلى ، سكيراهوداشيت Skira Hodashit ، مايو ١٩٨٤ .

سينمائية على سبيل المثال مثل « كولنوا Kolnoa و « كلوز أب » واستراتيم» Stratim والتى كانت تطبع بصفة غير منتظمة – مازالت تكتب بتكلف عن سينما المؤلف والتى آلت إلى السقوط لحدما دون أن تقترب أو تمس التيارات النظرية التى أعقبتها كالماركسية والسيموطيقا والتحليل النفسى .

أكثر من هذا فإن نقاد السينما فى اسرائيل ينزعون لرؤية السينما الاسرائيلية من خلال العدسات المشوهة للفن الراقي وتحيز حول العرق بدعوى ادماج واضفاء « ذات مثالية غربية » فى الوقت الذى يحلل فيه نقاد السينما المعاصرة مثل «ريتشارد داير» وجين فيور « فكرة « اليوتوبيا » أو « المثالية » للكشف عن الدلالات العميقة لموضوعات شعبية « هابطة أو شعبية » مثل الكوميديا الموسيقية ، بينما ينظر النقد الاسرائيلى باستخفاف لافلام «البوريكاس» الشعبية باعتبارها « سوقية » لاتستحق الاهتمام، فى حين ان السينما الاسرائيلية – فى رأيى– فى حاجة إلى منهج معاصر يتناسب مع ثقافتها وتعقدها الايدولوجى .

ايلا شـوحـات

البدايات فى « الباشوف »



شيمون بروفستر ... فيلم "أوديد التائه"

الفصل الأول

البدايات في « الياشوف »

●● عرفت فلسطين السينما منذ بداياتها الاولى عام ١٨٩٦ عندما صور فيها « لويس » و « أوجست لوميير » لقطات ساحرة ومدهشة Exotic كما فعل في كثير من دول العالم الثالث كالمكسيك والهند ومصر ، ومع نهاية القرن قام مصور « توماس اديسون» بتصوير مشاهد محلية .. خاصة في القدس. وفي حين كان فيلم الاخوة لوميير « محطة قطار في القدس » صدى لفيلمها « وصول القطار إلى محطة سيتوت» فإن فيلم « اديسون » « الرقص في القدس » عام ١٩٠٢ يذكرنا بفيلمه « رقصة فاتيما» وباستثناء الفيلم التاريخي « من المهد إلى الصلب »(*) From Manger to cross ١٩١٢ اخراج « ولكوت كريستيان » فإن غالبية ما أنتج في فترة السينما الصامتة كان قاصرا على الأفلام الإخبارية والرحلات والتسجيلية التي صور غالبيتها أجانب غربيون استهوتهم مناظر فلسطين الاسطورية . وقد صور فريق الاخوة لوميير مشاهد من فلسطين لعرضها على الشاشات الاوربية . ولم يكن فيلم من « المهد إلى الصلب » مجرد قصة المسيح بل قصته وقد أعيد خلقها على الأرض التي شهدت مولده . لقد بدأت عروض السينما في فلسطين قبل أن توجد دور العرض كما حدث في بلاد أخرى . وكان الايطالي «كولارا سالفاتور» أول من بدأها في عدة مدن، كما عرض بفندق « يوريا» بالقدس عام ١٩٠٠ واحدا من أوائل هذه العروض وهو فيلم « يوميات محاكمة دريفوس » الذي يدور حول احداث محاكمة الضابط اليهودي الفرنسي في قضية العداء ضد السامية والتي جرت احداثها بفرنسا في سبتمبر ١٨٩٩ . وقد ارتبطت حركة انشاء دور العرض فيما بعد بمصر اكبر مركز لصناعة السينما في الشرق الأوسط. وأول سينما افتتحها يهود مصر في القدس عام ١٩٠٨ هي « أوراكل » Orakle وكان جمهورها يمثل أشتاتا من الجماعات الدينية والعرقية . وكان لول أعتراف رسمي بأهمية السينما الثقافية من « الياشوف» (ويقصد بها بالعبرية المستوطنون اليهود الصهاينة في

(*) الفيلم انتاج أمريكي لشركة « كليم » من اخراج الأمريكي « سيدني أولكوت» (١٨٧٢-١٩٤٩) الذي يعتبره المؤرخ السينمائي لويس جاكوب في كتابه « نهضة الفيلم الأمريكي» واحدا من أفضل ثلاثة مخرجين في فترة السينما الصامته، بل ويضعه بعد « جرفيث » ، وهو ممثل مسرحي بدأ الاخراج مع شركة بيوجراف سنة ١٩٠٤ لمدة عامين إنتقل بعدها للشركة « كليم » كمخرج أول للشركة حيث قدم لها أكثر من مائة فيلم امتازت بحرفية الاخراج والتصوير الخارجي. من اشهر أفلامه « بن هور » ١٩٠٧ « اوليفرتويست -١٩١٢ - سافرإلى ايرلندا لحساب الشركة وقدم أفلاما سياسية أثارت جدلا ، وخلال عامين زار خمسة عشر بلدا منها القدس حيث اخرج هذا الفيلم الديني الذي آثار استياء للشركة فرفضت اسمه من الفيلم لفترة ثم أعادت عرضه بعد نجاحه . وقد اثار فيلم « من المهد إلى الصلب » عند عرضه في انجلترا جدلا بين المثقفين وطالب البعض بمنعه ولم ينقذه إلا موقف « اسرائيل زنجويل، أحد دعاة الصهيونية ليستمر عرضه . ومع نهاية الثلاثينيات كان يعتبر واحد من أفضل عشر مخرجين في السينما الأمريكية (المترجم) .

فلسطين) جاء على لسان « مائير ريزنجومى» أول عمدة لتل أبيب والذى زار الإسكندرية عام ١٩١٣ للاطلاع على كيفية ادارة دور العرض. وهى الزيارة التى ساهمت على انشاء أول دار عرض فى تل أبيب وهى سينما « عدن » عام ١٩١٤ كما تعلم فيها الممثل « ياكوف دافيدون » أحد اصحاب دور العرض الأوائل حرفية السينما فى ستوديوهاتها . كانت مصر مركزا دوليا فى المنطقة لتوزيع الأفلام ومعظمها أوربى وأمريكى ومن خلالها كانت تعرض هذه الأفلام فى فلسطين .

وقبل انشاء معمل « يوروشاليم سيجال» Yerushalyeem Segal للترجمة العبرية فى تل أبيب كانت الترجمة تتم فى القاهرة على يد المترجم « بيوريلوPiorilo » (*). وهناك شواهد تاريخية على مستوى الانتاج لمثل هذه الروابط بين مصر وفلسطين . فى الاربعينيات قام المنتج «يونافريد – مان» باتناج فيلم يعتبر من أوائل الأفلام الاسرائيلية باسم « مدينة مؤمنه » Faithful city (١٩٥٢) بعد أن اكتسب خبرته من شركته فى مصر التى كانت تنتج أفلاما مصرية قام ببطولتها كبار النجوم والمطربين مثل محمد عبد الوهاب وفريد الاطرش[١] !! ومن فلسطين طلب عربى من يافا من « ناثان اكسيلورد Nathan Axelord » عام ١٩٤٤ اخراج فيلم أخبارى بالعربية عرض فى معظم المدن الفلسطينية . كما وجهت إليه دعوة من عربى بالقدس – نيابة عن نفسه وشركائه المصريين – لاخراج الفيلم الروائى الناطق بالعربية « أمنيتى» "My wish " ، حيث استعان بمترجم أرمنى لعدم معرفته العربية وهو فيلم يقوم على نفس حبكة افلام الميلودراما التى تجمع بين الأغانى والرقص والتى اشتهرت بها الأفلام المصرية حينذاك. ويدور حول معارضة اسرة ثرية لابنتها من الزواج من شاب فقير وارغامها على الزواج من زوج ثرى. وفى نهاية الفيلم وبعد ان يصبح البطل الفقير ثريا يتزوج من حبيبته .

وقد لمس الفيلم بعض الموضوعات « الحساسة » حيث تدور أحداث أحد المشاهد بجوار نهر هارياكون Hayarkon river (منطقة فى تلك أبيب) والفلسطينيون ينشدون أغنية « بلدنا الجميلة» . وفى مشهد آخر تحضر شخصية هامة مؤتمرا للمواطنين العرب. لقد صور الفيلم فيما بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية عام ١٩٤٧ وعرض فى العديد من المدن العربية إلا أنه لم يعرض فى فلسطين خشية اثارة النزاع بين العرب واليهود . ومع صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين أخذ منتجوه نيجاتيف الفيلم إلى بيروت خشية أن يعرف ان الفيلم انتاج صهيونى (٢).

---

(١) تاليله بن زكيا : عندما صورت رلشيل عارية « معاريف » يونيه ١٩٧٨ . ملحوظة : المعروف ان انتاج أفلام عبد الوهاب الأولى وفريد الاطرش جاء على يد الشوام. وغير معروف ان « فريدمان» هذا كان شريكا فى اى من شركتى الانتاج وربما كان هو موزع أفلامها. (المترجم).

(٢) فيما يتعلق بالمادة الخاصة بالمخرج « اكسيلورد » فنعتمد على لقاء معه تم فى مايو – يونيه ١٩٦٨.

(*) ليوبولد فيوريللو .. كان موظفا فى مصلحة المساحة ثم رئيس قسم التصوير الشمسى وأول من قدم الترجمة على الشاشة منذ عام ١٩١٢ وأصبح المحتكر الوحيد لها وبكل اللغات لفترة مابعد الحرب العالمية « المترجم ».

وما أن اثارت العروض الأولى الاهتمام .. خاصة بعد عرض « يوميات دريفوس» في فندق « يوريا » حتى دعا « اليازر بن يهودا » – أحد الرواد الذى نادوا بإحياء اللغة العبرية . بإطلاق الكلمة العبرية « رى أونا » re inoa – وتعنى الصور المتحركة – على السينما توغراف ، وهـــو الاهتمام الذى كان مدعاة للدهشة حيث كانت الصحافة العبرية والمؤسسات الصهيونية تتجاهل السينما تماما باعتبارها «لاتتناسب مع العالم الروحى لأرض اسرائيل » « ايرتس اسرائيل » .. أو أرض التوراة والجذور [٣] . وهو موقف الصفوة الذى اقترن بالمؤسسة الثقافية الاسرائيلية حتى الآن . وفى الوقت الذى كانت تصدر فيه مجلات متخصصة عن الفن السابع فى اوربا وامريكا كان موقف الكتاب والنقاد فى اسرائيل هو تجاهلها، بل وارغام اصحاب دور العرض بالاكتفاء بترجمة بعض المقالات الأجنبية .. أو كتابة « نقدهم » احيانا بهدف التسويق . ولم يظهر فى ميدان الكتابة عن السينما حتى عام ١٩٢٧ سوى اسم الكاتب « افيجدور هايرى : بمقالة له عن شارل شابلن[٤] . أما النقد السينمائى فلم يعرف إلا فى نهاية الخمسينيات مع صدور مجلة « فن السينما » Omanut bakolnoa لـ « ديفيد جرينبرج » والتى استمرت فيما بين ١٩٥٧–١٩٦٣ .

وقد أثار ظهور سينما « أوراكل » فى القدس عام ١٩٠٨ موجة من الغضب لدى متطرفى طائفة اليهود الاشكناز حيث اقتحم ثلاثة من « الياشوف » دار العرض واوقفوا عروضهاوكان من بينها فيلم « قضية دريفوس »[٥] . وفى عام ١٩١٣ كتبت صحيفة « أحدوت » (الوحدة) عن الملصقات الدينية ساخطة على السينما توغراف (وخاصة أنها ملك الرومانى) «ايوجين يورلتش » لأنها تتيح الاختلاط بين الجنسين . كما ارتفعت اصوات الغضب والاحتجاج من القيادات الدينية والعلمانية ازاء عروض السينما والمسرح [٦] . وهو الموقف الذى مازال قائما حتى الآن بين الدوائر الدينية المتطرفة التى تعترض على عروض يوم السبت المسائية .. بخلاف اصوات أخرى لاسباب مختلفة . ومع ان السينما اعتبرت تسلية منحطة إلا أن بعض اليهود استخدمها لأغراض خيرية . وفى حين تشيد صحيفة «الضــوء » (Haor) بهذا الاتجاه لمساعدة المحتاجين، نجد ان صحيفة « العامل الشاب » Hapoel batzair تنتقد اسلوب العاطلين هذا بنشر الاعلانات عن « عروض السينما » لصالح المعوزين والأسر المحتاجة وجمع نوطة العروس الفقير bakhnasat kala ودفع

---

(٣) أوام كلاين : «عرض اول فيلم صامت » فى مجلة Kolnoa (ابريل – مايو ١٩٧٥) .

(٤) افيجدور هايرى : شابلن الفنان فى هاأرتس – أول فبراير ١٩٢٧ .

(٥) كلاين : عرض أول فيلم صامت ، ص ٧٦ .

(٦) افراهام آدارفى : العشرين سنة الأولى ، تحرير (أ. يوفى) ، ص ٥١–٥٢ .

دية المسجونين .. مما يجعل من التبرع مجالا للاستغلال دون رقابة واشراف ، [٧] . وقد أثار توزيع الفيلم الناطق - كما حدث فى اوربا - ثائرة العاملين بالسينما .. خاصة من الموسيقيين.. ليس فقط لما قد يلحق بهم من ضرر اقتصادى ، بل لاسباب وطنية ، ولما تحدثه السينما الناطقة من اثار سلبية على اللغة العبرية .. « ان الأهمية المتزايدة للسينما الناطقة يعرض استقلالنا وحياتنا الروحية فى ارض اسرائيل للخطر. فهى ستسرب الينا - شئنا أم أبينا - الثقافة الأجنبية على حساب اللغة العبرية وتعرض علينا رؤية وصوراً ليست منا تبعد جيل الشباب عن شعبه وثقافته .. فضلا عن الاموال التى ستعود على الأجانب »[٨].

وأول فيلم ناطق عرض فى فلسطين فى نهاية عام ١٩٢٩ هو « سونى بوى Sonny Boy (١٩٢٩) والذى عرض قبل « مغنى الجـاز » (١٩٢٧) وقد ارتبط بكلمة جديدة دخلت قاموس اللغة العبرية وهى « كالنوا » Kalnoa أو « الصوت المتحرك» Moving sound التى اطلقها الكاتب «يهودا كارنى » . وقد واكب تطور صناعة السينمافى « الياشوف » (المستوطنين الصهاينة) تطور النشاط الصهيونى فى فلسطين وكان امتدادا له ، مما أدى إلى التوافق والتناغم بين روا د السينما ورواد الصهيونية . وأول فيلم صهيونى قصير أخرجه « موش موراى روزنبرج » فى فلسطين وهو « اول فيلم عن فلسطين » ١٩١١ ومدته اثنتى عشر دقيقة ويدور حول الأنشطة الصهيونية والأماكن اليهودية وقد تم عرضه فى المؤتمر الصهيونى الثانى عشر الذى عقد فى مدينة « بازل » .

وفى عام ١٩١٢ صور « اكينا ارى فايز - أحد مؤسسى تل ابيب - فيلما عن ارض فلسطين "Eretz Israel" قام بتوزيعه « الصندوق القومى اليهودى» [٩].وهو مافعله بعد ذلك مخرجون مثل « ياكوف بن روف » و« ناثان اكسيلورد » و« باروخ اجاداتى » ، بل إن مخرجا مثل «اكسيلورد » كان يعتبر نفسه صهيونيا من الدرجة الأولى ثم سينمائيا بعد ذلك [١٠]. كانت المنظمات الصهيونية « مثل الصندوق القومى اليهودى» و « الوكالة اليهودية » و « الاتحاد العام للعمال » هى الممول الرئيسى لمثل هذا الانتاج بهدف عرضه فى الخارج أولا ثم فى الداخل ثانيا .

---

(٧) كلاين : عرض اول فيلم صامت ، ص ٧٨.

(8) Yehoash Hirschberg: " Music in little thl Aviv" in the First Twenty Years, ed, Yoffe, p. 110.

(٩) فيلم روز نبرج موجود فى ارشيف « راد » بالقدس ، وفيلم « فايس » أرسل لتحميضه فى الخارج إلا أنه فقد اثناء الحرب العالمية الأولى.

(١٠) رينين شور: اكسيلرود كان هناك «Bamahane» رقم ٢٤ (مايو ١٩٨٥).

وقد أدت المشاكل المالية التي واجهت الرواد من المخرجين (الصهاينة) إلى اعتمادهم على المؤسسات الصهيونية مما أوقعهم في مصيدة الجهاز الدعائي وإلى ندرة انتاج الأفلام الروائية حتى بداية الستينيات حيث اقترنت الأعمال التسجيلية بالدعاية الصهيونية والتي كان بعضها يروج لمؤسسات ومشروعات خاصة.

لقد اضطر أبرز رواد السينما وهو« ناثان اكسيلورد ، على سبيل المثال اثر وصوله فلسطين قادما من الاتحاد السوفيتي الى التخلي عن اخراج افلام روائية بعد أن ادرك استحالة ان يغطي يهود «اليشوف» والذين كان لايزيد عددهم عن مائتي ألف تكاليف فيلم .. حتى ولو بميزانية بسيطة . وكان قد غادر الاتحاد السوفيتي في الوقت الذي كان فيه « سيرجي ايزنشتاين » على وشك تصوير فيلمه «المدرعه بوتمكين » (١٩٢٥) وكان « فسيفولد بودفكين » يخرج فيلـم « الأم » (١٩٢٦)- بأمل الاشتغال بصناعة سينما «اليشوف» لكنه سرعان ماأدرك انه عليه ان يقوم بالمهمة وحده من الصفر، الأمر الذي دعا « ياكوف بن دوف » أحد المصورين الرواد قبل اكسيلورد و « أدجاني » للسخرية من فكـرة صناعة السينما التي جاء بها الوافد الجديد قائلا بأن مثل هـذه الصناعة لن توجـــد إلا في بلد لايقل عدد سكانه عن اربعين مليونا على الأقل !! ان السينما في فلسطين مجرد سراب Fata morgana [١١]. وأضاف قائلا : انني لا أصـور إلا بناء على طلب من الصندوق القومي اليهودي وأعيش من دخل محل التصوير الفوتوغرافي . (في عام ١٩١٩ أنشأ شركة أفلام تحمل اسم « مينوراه » Menoroh لم تعمر سوى عـام واحـد) [١٢] . ومع هـذا فـقد تمكن « اكســيلورد بعد عـام ونصف من اخـراج اول فـيلم اسـرائيلي طويل هو « الرائد » عـام ١٩٢٧ (Hekhalutz) تم انتاجه بالاشتراك مع «يروشايم سيجال» والشاعر « الكسندرين» ويتناول معاناة الرواد اليهود ، إلا أنه لم يستكمل نظرا للصعوبات المالية وكان فشله بمثابة امتحان مرير لمعاناة رواد السينما أنفسهم، وعلى إثر هذا الفشل كون « اكسيلورد » شركة انتاج « مولدت » Moldet (أرض الوطن) بالتعاون مع آخرين لم تقدم خلال سنوات عمرها الخمس سوى عدد من الافلام الإعلانية مثل فيلم عن نبيذ « ريشون لي زيون» و«زيخارون ياكوف » وافلام تسجيلية حول بناء مدينة « تل موند» وافلام اول جريدة سينمائية اسرائيلية «يامون مولدت » Yomen Moldet والتي تمثل

---

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(١٢) للمزيد عن بن دوف انظر مقالة مناحم ليفين عنه بعنوان « ياكوف بن دوف » وبداية صناعة الفيلم اليهودي الصامت في ايرتس اسرائيل ١٩٢١-١٩٢٤ و kathedra ٣٨ (ديسمبر ١٩٨٥) ، ص ١٢٧-١٣٥ .

تحـــولا له دلالة بالنسبة لما سبقه من انتاج فى «الياشوف» فهو مشروع جماعى أكثر منه مبادرة فردية ، حيث قام اكسيلورد ، بانشاء أول معمل بدائى فى تل أبيب كان يعتمد على ضوء الشمس مع بعض المرايا والعدسات نظرا لعدم توافر الكهرباء. وفيما بين ١٩٣١ و ١٩٣٤ قام رائد آخر هو الفنان والراقص ، باروخ اجاداتى، بانتاج ثانى جريدة اخبارية هى ، يومان آجا، (Yoman Aga) كانت تظهر بصفة متقطعة . وفى عـام ١٩٣٥ انتج أول فيلم تسجيلى ناطق هو «هذه هى الأرض» (Zot Hi hoaretz) اعتمد فيه على لقطات متفرقة من جريدته الاخبارية، ويتعرض الفيلم لتاريخ بدايات الصهيونية فى فلسطين . ومع نجاح فيلم اكسيلورد ، الروائى، اوديد التائه Oded the Wanderer (١٩٣٣) كون شركـة ، كارمن فيلم ، التى انتجت الجريدة الاخبارية الاسبوعية ، يومان كارمل ، (Yoman Carmel) لتنافس جريدة ، أجا ، .

ومنذ الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات (عند ظهور التليفزيون الاسرائيلى) لم يتواجد سوى جريدتين اسبوعيتين تعملان بشكل دائم وتعتمدان على الاعلانات فى تمويلهما وهما : يامون رمل هرزيليـا و هادشـوت مـبـيـنا أو Geva news. وقـد اندمـجت شـركـة كـارمل عـام ١٩٥٨ مع ستوديوهات هرزيليا التى انشأ عام ١٩٤٩ مارجو كلاوسنر، فى حين تم انشاء ، ستوديو حيفا، فى نفس الفترة تقريبا بالتعاون بين ، يتزحاك اجاداتى ، Yitzhak شقيق باروخ ومورودخاى نافون، . وهكذا لعبت الاخبار اليومية فى اسرائيل دورا محوريا وشكلت جزءا من مجتمع ، الياشوف ، فى بداياته ومثلت القاعدة فى اقامة صناعة واعدة أكثر مما فعلت الأفلام الروائية . وفى حين كانت الاعلانات تمول الجزء الأكبر من الجرائد الاخبارية كانت المنظمات الصهيونية تمول غالبية الأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية وهى الأفلام التى استقبلتها الدوائر اليهودية فى الخارج بالحماس . وكما يقول ، ياكوف دافيدون ، فى مذكراته عن عرض فيلم ، حياة اليـهود فى ايرتس اسرائيل ، عام ١٩١١ [١٣] كانت دموع الفرح تلمع فى عيون الجمهور اليهودى المتعطشة للتحرير والخلاص، redemption . ويبدو أن شعبية الأفـلام الصهيونية – خاصة الأولى منها – لم تكن من أجل التعاطف مع المستوطنين الصهاينة فقط .. بل ومن أجل الرغبة فى مشاهدة صورة اسطورة الأرض المقدسة. وقد عرضت بعض هذه الأفلام التسجيلية فى العالم العربى .. وخاصة مصر – مثل فيلمى

---

(١٣) يقول ياكوف ديفيدون فى كتابه Fated love ص ٢٢٧ ان فيلم ، حـياة اليهود فى ايرتس اسرائيل، لم يكن يحمل اسم صانعيه لأن مهمة اخراجه اسندت لمصور أجنبى جاء خصيصا إلى فلسطين ثم سافر بعدها، ومع هذا يبدو أن الفيلم الذى شاهده ديفيدون فى روسيا لم يكن هذا الفيلم بل فيلم موشيه روزنبرج ، أول فيلم فى فلسطين -١٩١١،.

اكسلورد » في زمن ما، ١٩٣٢ و«أوديد التائه» وأثارت ردود فعل عاصفة من « أبو الحسن » مراسل صحيفة « فلسطين » بالقاهرة ، كانت تصدر من يافا – بكتابة سلسلة من المقالات ينتقد فيها الدعاية الصهيونية ، طالب فيها اتحاد العمال العرب بالرد عليها بأفلام مشابهة ، يجب على الاتحاد ارسال بعثة سينمائية من أوربا لتصوير معالم البلاد وخاصة مسجديها المقدسين وكل الدمار الذى لحق بالمباني الإسلامية والمدن الفلسطينية وعرضها في كل مكان.. خاصة مصر [١٤].

ان اكثر ما أثار مراسل الصحيفة ازاء هذه الأفلام مثل « حياة اليهود في ايرتس اسرائيل » هو تجاهلها لغالبية السكان العرب بحيث بدت فيها فلسطين وكأن سكانها من اليهود فقط .

وقد قامت الرقابة البريطانية البيروقراطية في القدس بمنع الأفلام الصهيونية باسم المصالح البريطانية الاستعمارية . وكان من أوائل الأفلام التي منعتها الرقابة فيلم يعكس تطور فلسطين، صوره مصور أمريكي هاو يدعي «جرين» حضر كسائح في أوائل العشرينات إلى فلسطين على أمل أن يعرض قبل كل مشهد لقطات لنفس الأماكن قبل وصول اليهود إليها. ونظرا لعدم توافر الفيلم الخام استعاض عنها بأماكن قريبة الشبه بالمواقع الحقيقية، وقد منعت الرقابة الانجليزية عرض الفيلم خشية أن يثير عرضه الشغب بين العرب » ومع هذا فقد عرض في « حيفا» بعد أن استبدل اسمه من اسرائيل الجديدة » إلى « التراث Legacy بعد إضافة مقدمة جديدة وعرض لمدة أسبوع واستقبله الجمهور بحماس كما يقول « ياكوف ديفيدسون» – كان شريك ديفيدسون عربي – .. بل وكانت بعض مشاهده تلاقي التصفيق دون أن يثير غضب رواده من العرب » [١٥] إلا أن « جرين» بعد عرضه في حيفا – البعيدة نسبيا عن عين الرقابة لم يعرضه في القدس أو تل ابيب حيث مقر الرقابة حتى مغادرته البلاد حيث تم عرضه في الولايات المتحدة بنجاح .. وبنفس اسمه الأصلي.

وقد خضعت الجرائد الاخبارية العبرية التي تتبنى مصالح الياشوف (المستوطنين) للرقابة البريطانية بدورها . ومع هذا فقد استعانت سلطات الانتداب البريطاني بخدمات بعض المخرجين منهم كما حدث مع« ناثان اكسلورد » الذى دعاه مكتب الاستعلامات لاخراج أفلام تربوية بالعربية لتعليم الفلاحين نظم الزراعة الحديثة . ومن بين الأفلام الستة أخرج فيلما كما يقول عن تربية الدواجن وفيه يرتدى مكان الكيبوتز « الكوفية » كواجهة للهوية العربية [١٦].

---

(14) L.be'eri, " in Phalestine No one Faints", At, May 1978, 56.

(15) Davidon : Fated love pp. 214-215

(١٦) في لقاء جرى مع ناثان اكسلورد في ٣٠ يونيه ١٩٨٦ .

ولقد أصبحت الأفلام التسجيلية الصامتة والناطقة التي كان يخرجها «ناثان اكسلرود» و«هيلمز ليرسكي» بمثابة نماذج أولية للأفلام الروائية فيما بعد في تبنيها موضوعات ووجهة النظر الصهيونية. وعنوان كثير من الأفلام الدعائية والتسجيلية والأفلام الروائية القليلة تعكس اهتمامات وجهة النظر الصهيونية لليشوف، مثل أفلام «الرواد» لـ «اكسيلورد» وصابرا ١٩٣٣ لالكسندر فورد و«أرض» -٤٧- و«لاسكي»، وكذلك الأفلام التسجيلية مثل فيلمي «بن دوف»، «يقظة ايرتس اسرائيل» -١٩٢٣- وعشر سنوات من العمل والبناء -٢٧- و«فيلم» ليوهرمان» .. «حياة جديدة» -٣٤- والتي تعكس كلها الحماس الجماعي للنهضة القومية في «الوطن القديم - الجديد» أو كما جاءت بالألمانية في نصوص «تيودور هيرتزل» Altneuland . وكانت هذه الأفلام التسجيلية والدعائية تحرص على ابراز موضوعات معينة من احداث ومناظر وانجازات الرواد والنمو السريع فيها والمزارع ورصف الطرق وبناء المدن للتأكيد على أنهم «يحيلون الصحراء إلى ورود مزدهرة»، وذلك بهدف جذب مزيد من يهود الشتات من أوربا - لمزيد من الدعم السياسي والمالي. (وفي فترة بعد الحرب العالمية الثانية وقيام اسرائيل اعتمدت الأفلام على موضوعات جديدة مثل الدفاع عن الوطن والعمليات السرية وانقاذ اللاجئين والهجرة الجماعية)، وكمثال .. فإن فيلم «يقظة أرض اسرائيل» Eretez-Israel Awakeningالذي كتبه «وليام توبكس» -وهو أحد رواد الصهيونية الأمريكيين الذين عاشوا في اسرائيل وساهم في تنمية السياحة الاسرائيلية- واخرجه «بن دوف» تم بناء على دعوة من الصندوق القومي اليهودي. ويدور موضوع الفيلم التسجيلي حول ثري يهودي - امريكي يدعى مستر «بلومبرج» ويعمل كسمسار قطن يحضر إلى يافا في زيارة سريعة، إلا أن دليله يقنعه بأن هناك الكثير لمشاهدته في ارض «البعث» .. وبعد قضاء شهر يجوب فيه كل مكان يقرر في نهاية الفيلم، وبعد أن يعثر على قريب له في اسرائيل، أن يصفي أعماله في أمريكا ويعود ثانية إلى أرض «الآباء». كما يقدم الفيلم السياحي «يقظة اسرائيل» بعض المدن والكيبوتزات وبعض الشخصيات المهمة في «الياشوف» كبرهان ساطع على نجاح حركة احياء اللغة العبرية . ويمثل اسلوب السرد المصاحب للفيلم أول محاولة رائدة في استخدام شخصية الوكيل الغربي الأجنبي لمحاولة تقريب المسافة بين المشاهد الغربي «والواقع» الشرقي على الشاشة . وكما سنرى فيما بعد فإن طريقة التبشير أو «التمحور» هذه سوف تصبح ملمحا رئيسيا للأفلام الروائيه الصهيونية كما في الروايات التعليمية Bildungsroman ، كما أضيف إلى الفيلم في حفل الافتتاح مقدمة حماسية للصحفي «يهودا ماجنس» (صار فيما بعد رئيس الجامعة العبرية) ربط فيها بين تاريخ عرض الفيلم ١٤ يوليو وتاريخ وفاة «هيرتزل»، وقد تم عرض الفيلم في القدس في الرابع عشر من يوليو وهو اليوم الذي يوافق يوم وفاة «هيرتزل» مسيح يهود العالم الجديد

وعلى أنه فأل له دلالته لأن « هيرتزل» نفسه كان يرى أن قيام اسرائيل « ليس بأسطورة »[١٧] . وقد ترجم الفيلم إلى ثلاث عشر لغة ليوزع في أنحاء العالم وليصبح أحد كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية . وقد ظلت الأفلام التسجيلية – حتى بعد قيام الدولة – التي تنتجها مؤسسات صهيونية وتعرض في عروض خاصة داخل اسرائيل ، لأهداف تربوية، يقوم بتوزيعها خارجيا مؤسسات يهودية .. خاصة في الولايات المتحدة .

ولما كان اضفاء طابع المثالية الصهيونية على الأفلام التسجيلية والروائية يخضع للمنتجين (المؤسسات الصهيونية) ومتلقيها (من الجمهور والنقاد) فقد أدت هذه التبعية إلى نوع من الرقابة الذاتية، وتناولا أقرب للعلاقات العامة للعمل السينمائي حتى في ظل غياب رقابة حقيقية . وفيلم «الرائد» الذي أخرجه « اكسيلورد » الذي يعتبر أول محاولة في ميدان الأفلام الروائية نموذج على هذا. فقد صاحب اخراجه ضغط من الرأى العام كي لايتعرض الفيلم لأية « جوانب سلبية » في حياة سكان «الياشوف» . وكان الفيلم يتعرض من خلال وجهة نظر الصهاينة الأوائل لمايلاقيه جيل الرواد من متاعب . وعندما بدأ تصويره في أحد شوارع تل ابيب كان على بطله أن يقع مغشيا عليه أثناء عبور الشارع وتجمع حوله المارة بدافع حب الاستطلاع مما عطل التصوير . وفي اليوم الثاني خرجت الصحف بتقرير مثير حول « أعداء السامية » الذين يصورون مشاهد مرعبة تظهر موت الرواد في الشارع جوعا في محاولة للتنديد بجهودهم ، الأمر الذي عطل الفيلم ومنع تمويله .. ولتنهي الأمر بعدم استكماله . كان الهجوم على الفيلم كما اعترف « اكسيلورد » نفسه يجسد الاتجاه السائد حينذاك.. يقول مخرج الفيلم : « انني اعتبر نفسي صهيونيا قبل أن أكون سينمائيا . لقد كان هدفي كصهيوني اظهار الجوانب الايجابية في مرحلة البناء من أجل هذا أجهدت نفسي بحثا عن زوايا للكاميرا بحيث تبدو الشوارع بشكل أفضل وأجمل مبتعدا عن القذارة والشوارع التي لم يستكمل رصفها بعد[١٨] . بل ان المخرج رفض سبقا صحفيا بعدم تصويره ضرب السفينة « التالينا » بالقنابل عام ١٩٤٨ التابعة لمنظمة الدفاع الوطني العسكرية السرية بزعامة ديفيد بن جوريون حينذاك.

هذه المثالية المسبقة حول واقع الصهيونية في فلسطين / اسرائيل صارت هي الشفرة المهيمنة في الممارسة السينمائية بحيث أصبحت الأفلام بمثابة ترمومتر يعبر عن الاتجاه العام للصهيونية . وكما حدث من ضغط على فيلم « الرواد » حدث على الأفلام التسجيلية والدعائية .. بل وحتى فترة مابعد انشاء الدولة . وهي ضغوط وصلت في بعض الأحيان إلى حد العبث ، وعلى

---

(١٧) جيروزاليم بوست ٤ يوليه ١٩٨٣ .

(١٨) شورر: « كان اكسيلورد هناك » ، ص ٢٤.

سبيل المثال فإن «ناثان جروس» الذي كان يعمل مخرجا ومنتجا للهستادروت (الاتحاد العام للعمال) منذ الخمسينيات يعترف بأنه عندما كان يكتب سيناريو فيلم « الكيلو ١٣» -١٩٥٣- والذي يصور رصف الطريق إلى «سادوم» وقبل أن يعاين مكان التصوير كان قد كتب مشهدا يصور العمال وهم يرقصون بعد انتهاء العمل ، وهي صورة تتفق مع الشخصية الاسطورية للرواد الصهاينة أدرك استحالة تصويره.. بعد يوم شاق من العمل لم يكن العمال في حالة تسمح لهم بالرقص.. خاصة وأن معظمهم كان من الدروز وبعض المسنين من السفاردي اليمنيين . ورغم خيبة أمل « الهستادروت» إلا أنهم وافقوا على التصوير.. إلا أن « يوسف بورنستين» مندوب الهستادروت - والذي صاحب اخراج اكثر من خمسين فيلما لحساب الاتحاد اعترض على تصوير مشاهد « الواقعية الجديدة » التي تصور عودة العمال منهكين بعد يوم شاق من العمل تحت لهيب الشمس، وعلى مشهد تستعرض فيه الكاميرا أحذيتهم البالية، وطالب مع مستشاريه بحذف مثل هذه اللقطات بحجة « أن من المستحيل تقديم صورة عامل في اسرائيل يرتدي حذاءاً باليا.. وإلاماذا سيقول عنا « الأغيار » Goyim ؟ وأصحاب التبرعات اليهود في أمريكا؟ .. وعلى أية حال فإن العامل في اسرائيل لايسير بحذاء متهرئ»[(١٩)].

هذه النظرة الصهيونية للسينما انعكست بدورها على عروض الأفلام الأجنبية في اسرائيل . ففي عام ١٩٢٣ عرض « ياكوف ديفيدون» نسخة من الفيلم الأمريكي « التوراة » بعد اعادة الانتاج له، والذي يصور بعض قصص من التوراة تنتهي بتصوير مقاطع من المزمور . وكان الفيلم قد صور صامتا عام ١٩٢٠ ثم أضيف إليه تعليق بالصوت يبين احداثه، فما كان منه إلا أن حذف الأجزاء الأخيرة واستبدلها بمشاهد تمجد المستوطنين الصهاينة وهم يحرثون ويزرعون ويشيدون منازلهم. وهي عادة كان يلجأ إليها « ديفيدون » في الأفلام الأجنبية لتلائم الجمهور وذلك بتطعيم الفيلم بلقطات «ملائمة» من أفلام أخرى . وعندما عرض الفيلم كان يضع فوق السرد بالانجليزية سرده المرتجل عبر مكبرات الصوت مستبدلا التعليق بالانجليزية بالتعليق العبري .. فبعد فصل الملك سليمان يطن صوت بالعبرية « وهكذا نفي شعب اسرائيل من أرضهم .. إلا أن يوم الخلاص والتحرير قادم عماقريب ليعود الأبناء اليها »، يعقبه عرض فيلم يمجد ما أنجزته الصهيونية في أرض الميعاد، مع اضافة انشودة الرواد لحض الجمهور على ترديد النشيد وهي تصفق في حماس لسماع أول صوت بالعبرية يظهر على الشاشة. وهكذا نرى كيف استغلت نسخة الفيلم الهوليودي لتعزيز التوجه الصهيوني .

---

(١٩) ناثان جروس : « السنوات الخمس الثانية للسينما الاسرائيلية - مجلة كولانوا « الصوت المتحرك »، مايو ١٩٧٥، ص ٦٩.

وعلى نهج سينما الواقعية الاشتراكية فى اضفاء طابع المثالية سارت غالبية افلام الواقعية الصهيونية .. إما من خلال بطولات ابطالها ، أو بالموسيقى الصاخبة (حتى فى الأفلام الروائية) او التسجيلية عبر تعليق الصوت الطنان ، وفى كلتا الحالتين بهدف تحسين الواقع المعاشى وبأن هذا هوالواقع ، ويحذف كل ماهو سلبى على ابراز الجوانب الايجابية . ان افلام فترة الياشوف والأفلام الاسرائيلية الأولى تذكرنا على الفور بالأفلام السوفيتية فى فترة الثلاثينيات والاربعينيات .. فى تبجيلها للتمثيل وفقا لمتطلبات الايدلوجية والتثقيف .

والتوجه الفنى عند اليشوف العبرى للايدلوجية الروسية / السوفيتية كما يبدو فى الأفلام الروائية الأولى مثل « أوديد التائه » و« صابرا » يجب أن نتفهمه ضمن سياق سيادة المستوطنين من اليهود الروس – خاصة في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين – والذين بحكم علاقتهم بالبلد الأم روسيا كانــوا يحلمون بتشكيل وخلق مجتمع (يهودى) جديد . وعلاقة النسب هذه فضلا عن الرغبة الملحة فى نهضة قومية اشتراكية أدت إلى شعبية الأفلام السوفيتية بين سكان « اليشوف» (اكثر من أفلام هوليود) .. وهو ماينطبق على الأغانى والأدب والمسرح الروسى . كما أن اثنين من الرواد وهما « ناثان اكسيلورد» و « باروخ اجاداتى » عاصرا ثورة التنوير، وظل « اجاداتى» بصفة خاصة يقضى اجازاته فى روسيا مما اضطره للبقاء هناك عام ١٩١٤ مع نشوب الحرب العالمية الأولى ومع اندلاع الثورة درس الرقص مع « تيتونى» Titoni وشاهد الأفلام الأولى لبودفكين وايزنشتين. وبعد اطلاعه على الأعمال الطليعية عاد إلى فلسطين وانشأ مدرسة للرقص متأثرا بـ «ايزادورا دنكان»(*) و«بيلابارتوك » و « ارنولد شرينبرج » وهو التأثير الذى بدا واضحا فى عروض المسارح مثل مسرح Hatcatron halvri be Eretz و Kdaovevci habama halvrit Habima Israel (**) فى استعانتها باعمال تشيكوف و « ليونيد » و « ن. اندرييف» على سبيل المثال وأعمال « ابراهام جولدفادين و« أ. بيرتز » من يهود اوربا الشرقية والتى كان اكثر ملاءمة من الناحية الثقافية للجمهور والممثلين عن أعمال المسرح الاوربى الغربى .. واكثر ألفة أيضا بالنسبة ليهود الشرق. وبطلا فيلم «أوديد التائه » وهما « مناحم جينسين – الذى لعب دور السائح .. و «

(*) ايزادورا دنكان (١٨٧٨–١٩٢٧) راقصة باليه أمريكية تأثيرها في فن الباليه فى الخارج أكثر منه فى أمريكا – انشأت مدرسة للرقص فى برلين ١٩٠٤ تحمل اسمها . وزارت روسيا حيث اثارت جدلا بين المحافظين والمجددين واقامت مدرسة تحمل اسمها ايضا ظلت حتى ١٩٢٤ – ادائها اقرب الى التمثيل الصامت منه الى الرقص المسرحى (المترجم) .

(**) مسرح هابيما والكلمة تعنى « خشبة المسرح » بالعبرية تأسست فى موسكو ١٩١٦–١٩٢٥ على يد « ناعوم زيماخ» من تلاميذ « ستانسلافسكى»من أبرز ممثلين « بن حاييم» و« روفنيا» . وقد هاجر بعض ممثلين إلى أمريكا عام ٢٧ وذهب البعض إلى فلسطين منذ عام ١٩٢٨ ويعتبر حاليا المسرح القومى للدولة . (المترجم)

شيمون فنكل ، الذى قام بدور الأب كانا أعضاء فى احدى الفرق المسرحية العاملة بفلسطين والتى كان معظم أفرادها من أصول روسية وقد سافرا إلى برلين للدراسة عام ١٩٢٣ وظلا على اتصال بالمهاجرين الروس من خلا ل نادى «الروس البيض» والذى كان يضم الممثل جريجورى كامارا Khmara ومن الكتاب ، فكتور سكلوفسيكى ، و «فلادمير نابوكوف » وقد نقل جيتسين إلى فلسطين منهج قسطنطين ستانسلافسكى فيما بعد عندما قام بافتتاح ستوديو له حيث صار « موش هورجل » من أبرز تلاميذه (وهو الذى لعب دور أوديد التائه) . ومن بين ممثلى مسرح « هابيم » بصفة خاصة اختار المخرج « فورد » معظم ابطال وبطلات فيلمه «صابرا» . وقد لعب أنصار مدرسة منهج ستانسلافسكى دورا خطيرا فى تشكيل المسرح والسينما العبريين.. خاصة وأن ابطال وبطلات السينما حتى منتصف الستينيات جاءو ا من مسرح «هابيما» والذى صار المسرح القومى لاسرائيل بعد قيامها .. وقد أنشىء هذا المسرح فى موسكو عام ١٩١٧ على يد « ناهوم تزماخ Tzemach » خلال فترة المد الثورى ثم ألحق بمسرح موسكو .. وكان مخرجه الأول هو المخرج الارمنى « يفجينى فانتانجوف » .

ومنهج الممثل عند ستانسلافسكى فى تقمص الممثل لدوره صاحبه هنا ارتفاع فى نبرة الصوت والديكور التعبيرى من خلال لغة عبرية علمانية حديثة . واللغة المستخدمة فى فيلم «صابرا» وحتى العناوين الداخلية فى فيلم « أوديد التائـــه » تحمل الكثير من العاطفه لأسلوب اداء ستانسلافسكى فى مسرح « هابيما» وفى حين كانت عبرية ستانسلافسكى المستخدمة فى هذا المسرح هى العبرية القديمة والتى كان يرى فيها ممثليه رمزا لتحقيق الخلاص الصهيونى (٢٠)، فى حين كانت المسرحيات الدينية الأولى لريبرتوار مسرح « هابيما» تتناول على يد مخرجيها من وجهة نظر مختلفة لأنهم كانوا يرون أن الخلاص يأتى عن طريق الاشتراكية وممثلى «هابيما» الذين اعتبروا مسرحهم رمزا لنهضة عبرية / يهودية ، لذا كان نجاح مسرحيات مثل « اليهودى الخالد» و « ديفيد بنسكى» و « ديرجلوم » تأليف هـ ليفسكى و « ديردايبوك Den Dybuk» للمؤلف S.An. Ski يثير غضب المؤسسة، ومع ذلك فقد واصل ستانسلافسكى ومكسيم جوركى واناتومى لونا شارسكى (أول قوميسار سوفيتى للعربية) دعمهم للمسرح وقد هاجر « موشى هالفى » أحد تلاميذ مسرح « هابيماء إلى فلسطين عام ١٩٢٥ حيث أسس مسرح « ها أوهال Ha Ohel على أسس ثورية ، حيث جاب البلاد بحثا عن مواهب للالتحاق بمسرحه التجريبى ، ومن خلاله تم اختيار بطل فيلم «أوديد التائه» كما انه يطبق على مسرحه نفس الأسس التى سارت عليها الانشطة الفنية فى الاتحاد

---

(٢٠) آثار : المسارح والفرق والممثلين والمخرجين ، ص ٩٦.

السوفيتي فترة العشرينات من اجل انشاء مسرح من العمال والى للعمال .. حيث يمارس اعضاؤه حياتهم اليومية نهارا ويقومون بالتدريب المسرحي ليلا، وهومالم يتحقق له طويلا اذ سرعان ما أصبح ممثلوه محترفين، وبدلا من اعتمادهم على المسرحيات الدينية فقط امتد نشاطهم إلى موضوعات عمالية أيضا . وبعد أن قام المسرح بجولة عام ١٩٢٨ قرر نقل نشاطه إلى فلسطين عام ١٩٣١ وهو ماكان يمثل حدثا ثقافيا بين الياشوف .

[« أوديد » التائه] (*) ١٩٣٣

(Oded hanoded)

رغم مرور سنوات على ظهور السينما الناطقة فإن « أوديد التائه » Oded the wanderer يعتبر أول فيلم روائي طويل للياشوف أنتج صامتا بميزانية ضئيلة (٤٠٠ ليره)، ونظرا لتصويره محليا وتحت ظروف فنية بدائية فقد استغرق اعداده وتصويره عامين .

والفيلم عن قصة للكاتب « تزفى ليبرمان » تحمل نفس عنوان الفيلم . ورغم أنه يحمل اسم حاييم هالاشمى Halachmi كمخرج و « ناثان اكسيلورد Nathan Axelrod » كمصور ومونتير فان «اكسيلورد» يزعم أنه من اخراجه أيضا، (٢١) ولأن « حاييم » رجل مسرح فمن المرجح ان دوره اقتصر على توجيه الممثلين في حين قام اكسيلورد بالاخراج. ويحكي الفيلم قصة الطفل « أوديد » الذى ينتمى للصابرا (تمثيل شيمون بروفسنر) الذى يخرج فى رحلة مدرسية يضل فيها الطريق فى غمرة تسجيله انطباعاته ومشاهداته . ويقوم بالبحث عنه مدرسه (موشيه هورجل) من مسرح هاماتات Hamatate والسائح الأجنبي « ميلسون » (مناحم جنسين من مسرح هابيما Habima) ووالد التلميذ (شيمون فنكل من نفس المسرح) مع بعض الطلبه .. حتى يتم العثور عليه ، ولكن بعد اطلاق سراح السائح من مختطفيه من البدو. ومن خلال محاولة « أوديد » البحث عن طريق العودة ومحاولاتهم العثور عليه يتم استعراض فلسطين في مشاهد سياحية بأمل الحصول على دعم مالي . وعندما عرض الفيلم على ممثلى المؤسسات الوطنية ليقوم الصندوق القومى اليهودى The Jewish National Fund بتوزيعه اعترضوا عليه لخلوه من « الخيال الملهم » .. « صحيح أنه فيلم إلا أنه كئيب .. وإلا فأين اسرائيل الجديدة .. واين روح الريادة والبساتين المزهرة » (٢٢) مما اضطر الشركة المنتجة «ايرتس اسرائيل فيلم» لاعادة تصوير مثل هذه المشاهد. وقد استقبل الجمهور والصحافة الفيلم عند عرضه بحماس بحيث استمر عرضه ثمانيه اسابيع امتلأت فيها قاعة سينما

(*) بعض الترجمات تطلق عليه « اوديد الجوال أو المتجول» وهى ترجمة حرفية صحيحة لأنها تعبر عن طبيعة البطل كطالب فى للكشافة يضل الطريق ، لكنى افضل « التائه » لأنها أقرب فهى تجمع بين الترجمة الحرفية ودلالتها التاريخية عند لليهود والذى اقترن بهم . (المترجم) .

(٢١) لقاء مع اكسيلورد فى ٢٠ يونيه ٨٦.

(٢٢) ناثان جروس : «فى زمن ناثان» - هوتام Hotam فى ١٧ ابريل ١٩٨١ ، ص ١٤ .

عدن فى تل ابيب ، وهو انجاز كبير ازاء قلة عدد السكان اليهود حينذاك مما شجع على تكوين عدة شركات سينمائية. ويقول ، حاييم هالاشيمى ، أنهم اتصلو بموزع مصرى[٢٣] لتوزيع الفيلم فى الخارج إلا أنه عاد بعد أيام وادعى ضياع نجاتيف الفيلم، ولحسن الحظ كانوا يحتفظون بنسخة عمل استطاع تجديدها ارشيف الفيلم الاسرائيلى عام ١٩٦٣ (قام بالمهمة يوسف هالاشيمى الابن) والنسخة الموجودة الآن للفيلم فى حالة سيئة. فقد فقدت بعض مشاهده وأضيفت إليه مشاهد أخرى، ومع السنين أضيفت إليه مشاهد أخرى لاتمت للأصل بصلة لتعرضه بعض المنظمات فى مناسبات سياسية. فى النسخة الأصلية – على سبيل المثال – مشهد يصور الفلاحين فى قرية ناحالال Nahalal (بوادى يزرعئل Jezreel) وهم يحرثون الارض ورأت بعض المنظمات الصهيونية اضافة مشاهد حديثة للتراكتورات بدلا من القديم.. وكان لها ما أرادت ، فى حين رأت منظمات أخرى إظهار صور للأبقار والسفن لبيان مايحدث من تطور.. وهو ماحدث أيضا دون مراعاة لحبكة الفيلم وتماسكه .

وكما فى الأفلام التسجيلية لهذه الفترة، نجد الفيلم يتحدث عن جيل الصابرا والياشوف، كما يسجل المناظر الطبيعية لفلسطين يقول ، شيمون بوفسنر ، بطل الفيلم ، قمنا بالعديد من الرحلات فى انحاء البلاد بحثا عن أفضل الأماكن والتى نادرا مايعرفها الناس لتصويرها [٢٤] لأن الهدف الأساسى من الفيلم هو استعراض ارض اسرائيل وشعبها ، والفيلم بهذا يشبع رغبة يهودى الشتات فى رؤية ومعرفة أرض التوراة القديمة وأرض يهود الياشوف الحديثة (وقد دخل لفظ ، عبرى ، فى هذه الفترة قامو س الصهيونية اشارة إلى اليهود فى فلسطين) ، وللتفرقة بينهم وبين يهود الشتات وإلى الرباط الذى يجمع بين التاريخ القديم لأرض اسرائيل والإحياء القومى عبر اللغة القديمة / الحديثة . فالإنسان العبرى هو سليل ، اسرائيل ، وبهذا المعنى فإن الفيلم يشير إلى استمرار رابطة اليهود الأزلية بأرض اسرائيل . هذا التفسير الحرفى للمعرفة من خلال الارتباط بالأرض تجسده فكرة الفيلم الأساسية.. ،مرحلة مدرسة عبرية ، حول أرض اسرائيل . وهى الرحلات الجماعيةالتى صارت فيما بعد عرفا للمدارس ومختلف أنشطة المنظمات الشبابية مثل ، جمعية حماية البيئة ،. هذه الرغبة فى معرفة الأرض وجغرافيتها صارت جزءا من النظام التعليمى والاكاديمى . والتأكيد على صور الأرض والطبيعة فى الفيلم أمر جوهرى للتلميذ ، أوديد ، وزملائه من جيل الصابرا بعد ألفى

---

(٢٣) حاييم هالاشمى : ، مذكراته ، – هاارتس فى ١٠ يناير ١٩٦٤ .
(24) Quoted lny L.Be'eri: the First star, " Lalsha 1218 (Auguest-10, 1978): 23.

عام من الجهل ونقص المعرفة بأرض اسرائيل . الأرض هنا هي أيضا نقيض عبودية ، المصريين ، .. كما أن الزراعة هي نقيض أعمال السخرة . فالبطل يتجول هنا في الفضاء العريض لأرض الآباء (إبراهيم واسحاق ويعقوب) بعكس اليهودي التائه الذي كان يعيش في احياء الشتيل الضيقة .

لقد استطاعت الصهيونية بهذا أن تجعل اليهود بعد ألفي عام من الحياة في جغرافية مكتوبة ومن الحنين المقدس لأرض الميعاد والعمل الاجباري في غير الزراعة إلى واقع ملموس . وعناوين الفيلم تترجم هذا الواقع حيث يظهر اسم الفيلم في حركة من اليسار إلى يمين الشاشة على أرض قاحلة بينما تبدو في الخلفية رسومات ، تزفي جولدوين ، لغزال ونباتات وعناقيد عنب – وهي صور ترتبط بأرض التوراة – (فالعنب فاكهة من سبعة يباركها اليهودي باعتبارها فاكهة أرض اسرائيل والتي تزين النصوص العبرية مثل كتاب ، احتفالات عيد الفصح ، Passover Haggadah)(*) . كما أنه يجسد الرغبة الصهيونية في خلق اسرائيل على الواقع بعد أن كانت مجرد ، وطن على الورق ، Textual homeland على حد تعبير ، جورج ستاينر ، . والفيلم بهذا ، يصهر ، التاريخ مع الجغرافيا ، فالمدرس على سبيل المثال يفسر لتلاميذه اثناء الرحلة قائلا : حتى سنوات قليلة كان الوادي كفرا مهملا حتى جاء آباؤكم واستطاعوا بجهدهم اعادة الحياة إليه ، يليه صور توثق العمل الزراعي وتؤكد على مصداقية حديثه كما لو كان ،حقيقة موثقه ، ، والمونتاج الذي يتبع اسلوب المدرسة السوفيتية يلخص العمل الجماعي من حرث وبذر وحصاد وحفر للآبار باستخدام آلات عصرية والتي هي ثمرة ، العمل العبري ، (افودا افريت avoda ivrit) والعمل الذاتي (افودا اتزميتAvoda a tzmit) . لقد شكل ، العمل العبري ، و ، العمل الذاتي ، أحد المبادىء الرئيسية للحركة الصهيونية باعتبار ان على كل يهودي ان يكسب من كده وليس عن طريق العمل بأجر .. وهو مفهوم يرجع إلى حركة الهاسكالاه Haskalah أو حركة التنوير العبرية منذ القرن التاسع عشر . لقد نادى العديد من المفكرين والكتاب والشعراء اليهود م امثال افراهام مابوAvraham Mapu و ، يوسف هـ . بيرنر ، Youssef H. Bernr و ، دوف بير بوروكوف Dov Ber Borochov و ، اهارون جوردون Aharon D. Gordon و ،بيرل كاتزنيلسون Berl Katzenelson على ضرورة تحول اليهود إلى ، العمل المنتج ، خاصة

(*) عيد الفصح هو وقت القيام بالحج إلى اورشليم وموعده في ١٩ نيسان (مارس -ابريل) ويستمر لمدة سبعة أيام ويحتفل فيه بأكل الخبز المصنوع من عجين فطري دون ملح مع انواع اخرى من الطعام كلها تشير إلى قصة خروج اليهود من مصر (المترجم) .

الزراعة، وقد حاولت الحركات اليسارية – نسبيا – مثل « عمال صهيون، Poalei zion و « العامل الشـاب Haoel hatzair أن تجمع بين مفهومين ثوريين متناقضين حول يهود أوربا الأول : يرى أن الحل الوطني الوحيد هو في « ايرتس اسرائيل » والحل الثاني باعتبارهم يشكلون جزءا من الاشتراكية الدولية ككل في عدم استغلال العمل العبرى . وعلى هذا فإن « العمل العبرى » يعتبر شرطا جوهريا للخلاص اليهودي حيث يعود اليهود إلى « ايرتس اسرائيل » على أسس من العدالة الاجتماعية. والموجة الثانية من المهاجرين Second Hliya (وهم المهاجرون اليهود الى فلسطين فيما بين ١٩٠٤– ١٩١٤ ومعظمهم من روسيا) كانت تحمل هذه العقيدة الاشتراكية الصهيونية وترى « العمل العبرى» على انه يمثل قيمة مطلقة تحت شعارها المشهور « غزو العمل » Kibbush haavoda وعلى أن حق تملك الإنسان للأرض لايجب أن يقوم على استغلال الآخرين بل على زراعتها بنفسه . أما الموجة الثالثة من المهاجرين the third Aliya وغالبيتهم من الاتحاد السوفيتي بعد الثورة الروسية فقد حملت معها آمالا اكثر في خلق مجتمع جديد يقوم على العدل والمساواة وقد شكل قوة مؤثرة في انشاء المستوطنات الجماعية . وقد لعبت سياسة وممارسة « العمل العبرى » هذه دورا مؤثرا عن الصورة الإيجابية التاريخية للرواد اليهود .. ومن بعدهم الاسرائيليين .. باعتباره مشروعا غير استعماري لايقوم على استغلال « الاهالي » كما فعل الاستعمار الاوربي .. ومن هنا كان ينظر إليه على أنه مشروع أكثر اخلاقية في أهدافه . إلا أن الواقع العملي والتاريخي لمبدأ «العمل العبرى » حمل معه نتائج وخيمة بخلق توتر سياسي .. ليس فقط بين العرب واليهود لكن بين اليهودى السفارديم واليهود الاشكناز.. وبين اليهود السفارديم والعرب . فالقادمون الجدد من اليهود في حاجة للعمل[٢٥] ومبدأ « العمل العبرى» يعني البطالة للفلاحين العرب.. خاصة بعد أن باع الأفندية (ملاك الأرض) أراضيهم إلى الوافدين الجدد [٢٦].

أما بالنسبة لليهود اليمنيين الذين جلبوا ليحلوا محل العمالة العربية الرخيصة فهو يعني العمل في ظل ظروف قاسية . (وبعكس ماروجت الاسطورة الصهيونية فقد كانت حياتهم المادية في اليمن افضل بكثير مماصارت عليه في فلسطين ايرتس اسرائيل) .. فضلا عن حرمانهم من المزايا الاشتراكية التي كان يتمتع بها العمال من الاشكناز [٢٧].

---

(٢٥) لموس إلون : الاسرائيليون ، ص ١٧١ .

(٢٦) انظر تامار جوزانسكي : التراكم الرأسمالي في فلسطين .

(٢٧) يوسف ماثير : الحركة الصهيونية ويهود اليمن و « تيزا درويان » بدون بساط سحرى و « الرواد من اليمن » جيروساليم، مركز شازار ، ١٩٨٢ .

هذا التصور المشوش لفكرة « العمل العبرى » خلق منافسة بعيدة المدى بين العمال العرب ولغالبية اليهود من العمال .. وهم السفارديم، فى نفس الوقت فإن الاشتراكية التى تعتنقها الصهيونية لم تحل دون العنصرية العرقية . وكتابات ماركس نفسه مشبعة بالتعصب العنصرى الاوربى ، ففى كتاباته عن الهند عبر تعاطفه مع الرؤى الاستعمارية داعيا ، لإبادة المجتمع الآسيوى لوضع الأسس المادية للمجتمع الغربى فى آسيا »[٢٨] . فى حين أيد ، انجلز ، الغزو الفرنسى للجزائر باعتباره خطوة تقدمية فى تطور الثقافة. واعتبار فلسطين أرضا قاحلة و ، فراغ ، يجب إعادة تشكيله ، بالعمل العبرى، ومحو الوجود العربى منها يضع الاشتراكية الصهيونية على قدم المساواة مع الفكر الاوربى السائد فى القرن التاسع عشر . من خلال هذا المنظور الايدولوجى والتاريخى يمكن ادراك اهتمام عنصر المونتاج فى تمجيد العمل ، وهو ماسوف نراه فيما بعد فى أفلام روائية تعكس مثل هذه الانجازات فى فيلم »كانوا عشرة ، – ١٩٦١ – They were ten (Hem Haya Asara) للمخرج ، باروخ دانيار ، والذى انتج بعد عقود من نشاط جيل الرواد والذى يضع العمال فى مركز الصدارة باعتبارهم غاية الكون.

ولأن انتاج فيلم ، أوديد التائه ، كان معاصراً لفكرة ، العمل العبرى ، وثمرة جيل الوافدين الجدد الذين نادوا بـ ، غزو العمل ، باعتباره قيمة فى حدا ذاته، فإن الفيلم يصور هذه الفكرة المجردة من خلال اللقطات البعيدة وليست القريبة حتى لايتم التوحد مع الأفراد المستوطنين، حيث نرى الفلاح وهو يقوم بالحصاد فى لقطة بعيدة ثم اختفاء تدريجى إلى لقطات قريبة على قدمية ويديه اثناء عملية الحصاد ، وبهذا يتحول العمل إلى نوع من الفتشيه(*) . تذكرنا بفكرة أ.د.جوردون عن «دين العمل ، أو ، تقديس العمل ، dat haavoda .. وهو شخصية بارزة فى حركة العمل العبرى كان يرى .. رغم انه ليس اشتراكيا – أن العمل – خاصة العمل الزراعى نوع من الخلاص الوجودى والروحى للفرد ومفتاح الخلاص الصهيونى فى ارض اسرائيل [٢٩]. ومونتاج الفيلم يهتم بإبراز النمو الطبيعى من لحظة إلقاء البذور وحتى ازدهار الثمار وعلى التطور التكنولوجى فى حفر الأرض لاستخراج المياه . إن العمل والحياة مصدرا الحياة هما مصدر حيوية المونتاج. وبعد أن يقدم المدرس (والفيلم) للتلاميذ (والمشاهد) درسا فى التاريخ، يطلب منهم تأمل الجبال المقفرة من حولهم قائلا:

---

(٢٨) كارل ماركس : ملاحظات من المنفى ، بلكان بوك ١٩٧٣ ، لندن، ص ٣٢٠.

(*) الفتشية: انحراف يتركز فى تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد كالقدم أو خصلة شعر . (المترجم)

(٢٩) انظر: اهارون رافيد جوردون ، الأمة والعمل ، .

، هكذا كـان الوادى قبل ان تمتـد إليـه يد آبائكم.. وعليكم أن تواصلوا مـابدأوه ، وبهـذا فإن التـاريخ الحديث للأرض المقدسة يبدأ مع عودة الرواد اليهود.. وهو مـاتدعيه الاسطورة الصـهيونيـة ان دعوة الصهيونية لتطبيع وضع الشعب اليهودى يعنى أن ألفى عام من التيه كان انحرافا فى التاريخ . ومع العودة فقط – بفضل الدور المؤثر للصهيونية – يبعث الشعب اليهودى ويدخل التاريخ مرة أخرى ، كأمة عادية ، لها تاريخها وجغرافيتها ، كما تسترد الأرض أيضا حيويتها . هذا التقابل بين حالتى الخراب التى كانت عليها الأرض والتنمية الزراعية الحديثة – وكما فى الأفلام التسجيلية لهذه الفترة – يحمل تمجيدا للعمل العبرى وتعزيزا لدعوة المدرس التعليمية لجيل الشباب . ولقد أدت حركة إعادة تجديد اتصال الشعب اليـهودى بالأرض إلى احياء للصـهيونية (العلمانية) للموضوعات والملاحم ، التوراتيـة ، باعتـبارها وثيـقة الصلة بالتاريخ الحديث الذى يجرى احيـاؤه على نفس الأرض. وتعظيم فلاحة الأرض فى الفيلم لايشكل فقط مقارنة ضمنية بالصورة التاريخية ليهود الشتات كتجار وباعة متجولين، بل يمثل تجسيدا حياً لتاريخهم القديم باستصلاح الأرض ، ايرتس اسرائيل، وكفاحهم ضد الغزاة فى إطار سياسى وعسكرى. وليس من قبيل المصادفة ان تمجد الصهيونية حينذاك ، باركوخبا Bar Kokhba بعد ألفى عام من التجاهل (وكان قد ثار ضد الرومـان وجلب بثورته الخراب والنفى على اليـهود) بل وشوهت صورته أحيـانا باعتبـاره ، ابن الكذاب Ben Kazibah (*) وليس ، ابن اليتيم، كما كان يدعى فى العبرية Bar Kolbba .

هذا الخلط الرمزى فى تمجيـد بطولات فترة ماقبل النفى أخذ اشكالا من التعبير الاكاديمى من خلال دراسة الحروب التاريخية التى دارت رحاها على أرض فلسطين والتى ذكرت فى العهد القديم أو غيرها فى محاولة دراستها من وجهة نظر استراتيجية تأكيدا لطبوغرافيتها السياسية . ومدرس ، أوديد ، يشير إلى بعث وإحياء الرواد للوادى لتدعيم الصورة بما يرتبط فى أذهانهم بما ذكرته التوراه عن الأحداث التى جرت وقائعها فى ، وادى يزرائيل ، . وجذب الأرض يأتى من أنها ارض بلا شعب ما أن يعودوا إلى زراعتها حتى تدب فيها الحياة. واسم الوادى بالعبرية Emek Yizrael له مغزاه فى هذا السياق لدلالته التاريخية . فكلمة ، يزرا، yizra تشيرإلى ضمير الغائب المذكر فى المستقبل . وكلمة ، يبذر ، تعنى انه ، سيبذر ، وكلمة ال El تعنى الرب . هذه المقابلة بين الزراعة والدين أمر حيوى فى النصوص اليهودية ، حيث ترتبط الاجازات بمواسم الشرق الاوسط والصلوات

(*) باركوبا أو ، بركوفيا، : ثائر يهودى ظهر فى القرن الثانى الميلادى دعا بطرد الرومان من فلسطين، وقد حاولت الاوساط الدينية استغلال حركته فادعت انه ، المسيح المنتظر وسمى لذلك ، بركوكبا، أى ابن الكوكب أو النجم . وعندما هزم ابتعد عنه انصاره وسموه ، بركوزيباه.. أى ابن الكذاب . (المترجم)

بالثمار المحلية، لتحولها الصهيونية الطمانية إلى احتفاء بالمغزى الزراعى للعطلات اليهودية، والتى صارت تمارس – خاصة فى الكيبوتزات – على أنها نوع من الحنين (للرب) والطبيعة وبهذا المعنى تنشر الصهيونية مايسميه ، والتر بنجامين ، «بالحنين الثورى» ، حيث تتحول اللحظة التاريخية المثالية إلى لحظة مثالية مستقبلية . المزج بين الاسرائيليين القدامى والقطيعه الدرامية مع يهودى الشتات يبدو جليا فى مشهد آخر يبدو فيه ، أوديد ، وقد ارتدى سروالا قصيرا وعلى رأسه غطاء الرأس ، تميل ، Temple وهو يدون فى مذكراته بصورة رومانسية تجمع بين النص والعالم من حوله ، ها أنذا أسير .. ثم اقيم الخيمة التى تثير فى نفسى لحظات من التاريخ . وأرى كيف جاب بنو جلدتى الصحراء قبل أن يدخلوا ، ايرتس اسرائيل ، . ان التجوال والشوق إلى الأرض والوصول إلى أرض الميعاد تلخص كلها أحداث التاريخ القديم . والخروج من مصر يتماثل مع الشتات والعبور إلى «أرض اللبن والعسل ، (لتسلم النصوص المقدسة والوصايا العشرة) يجسم مولد اسرائيل الحديثة .

ونحن هنا بازاء تفسير صهيونى لما يسميه ، فيورباخ ، ، بالاسلوب المجازى ، والشائع فى التفسيرات المسيحية واليهودية . وطبقا لغائية المصير اليهودى (الذى يرى بأنه كل شىء فى الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة) فإن مراحل التفوق السابقة سوف تتجسد عبر المراحل القادمة . وهو المجاز الضمنى الذى يمكن أن نجده فى بعض افلام هوليود التاريخية مثل ، شمشون ودليله» –٥٢– ، والوصايا العشر، –١٩٥٥ حيث يذكرنا التقابل السردى فيها بين اسرائيل القديمة ومصر الفرعونية بالشرق الاوسط المعاصر اكثر مما يذكرنا بالشرق الاوسط التوراتى . واللقطة القريبة للبطل وهو يكتب بالعبرية الحديثة يؤكد فى نفس الوقت على الإحياء اللغوى الحديث وتجذر وضع ، أهل الكتاب، فى أرض التوراة . مع ملاحظة أن كلمة عبرى Hebrew بمعنى الشعب واللغة يرجع اصلها إلى جذر EVR والتى تعنى كاسم : الأرض / الدين و ، العبور / ماوراء ، وكفعل : يرحل أو ، يعبر ، وكتابة «أوديد» مذكراته بلغة عبرية يمجدها فيلم صهيونى .. وموضوع كتابته .. ألا وهو عبور الاسرائيليين إلى الأرض الموعودة .. كليهما يحمل صدى لكل ماتحمله كلمة ، عبرى ، . واندماج البطل – الصابرا مع الطبيعة يكشف بعدا آخر – وان كان يحمل نوعا من الازدواجية – حيث نراه طبقا للمفهوم الصهيونى يجسد الصورة الرومانسية لجيل الصابرا، ان جذوره فى الأرض وسعادته وفخره كفرد ينتمى لـه جيل المستقبل ، يشكل ثنائية ضمنية تتعارض مع صورة يهودى الشتات.. المذعور والمعذب، الذى تنقصه كل عوامل الارتباط بالأرض، وهو المفهوم الذى يمثله السائح

الأمريكي والذي يبدو على نقيض البطل بملابسه البسيطة ونشاطه وحيويته والذي يتعامل مع الطبيعة بلاخوف .. في حين يركب السائح الأمريكي الحمار بصعوبة ويخشى على نفسه من الأشواك. انه صورة نمطية لرجل الغرب الحضري عندما يزور الريف يثير السخرية ازاء صلابة البطل ، الفيلم اذن يقدم الأمريكي في دور نمطي عادة مايسند لليهودي في افلام هوليود، خاصة أفلام رعاة البقر والتي يبدو فيها اليهودي كما لو كان في بيئة غير بيئته . وإذا كان اليهود يبدون مدعاة للسخرية في أفلام الغرب الكلاسيكية كما في فيلم Frisko Kid(*) -١٩٧٩- فإن الاسرائيلي العبري في أفلام القومية الصهيونية يبدو فيها كواحد من رعاة البقر، في حين يبدو غيره « غرباء » .. و « في غيرمكانهم ». ونجاح الفيلم - وكما سنجد عند مناقشة فيلم صابرا - يرجع إلى تصويره الصابرا من خلال تجسيده للصورة المرغوبة جماعيا. الاعلانات التي صاحبت عرض الفيلم في سينما « عدن » تؤكد على أن « تضافر الواقع والفن لابراز صورة الطفل العبري الذي يشب في الوطن الام عفي الجسد والروح، الإنسان العبري الحالم والصلب». وعلى نقيض صورة الصابرا التي تقترن بالحيوية والقرى الحديثة والأرض المستعادة والعالم المتحضر « لعبري اليشوف » نجد صورة الشرق، حيث العزلة والجبال الموحشة « كما يصفها « أوديد» في يومياته . اندماج الصابرا المتحضر « مع طبيعة عالم « التخلف » يحرص الفيلم على ابرازه عندما يكتب بعد تنظيفه ملابسه : « ياله من وضع يثير الدهشة ! هل أجرؤ على الجلوس عاريا هكذا بجوار المدرسة أوالمنزل؟ هاأنذا أجلس الآن عاريا كمتوحشي افريقية الذين يسيرون عرايا دون ماخجل. ترى هل سأعود لبيتي .. أم سأصبح واحدا منهم؟ يالبشاعة هذا التفكير »[٣٠]. ورغم حذف هذا المشهد من فيلم يتوجه أساسا إلى المتطهرين الياشوف فإن نزعته الاستعمارية المستترة تهيمن على الفيلم . واذا كان البطل نفسه قرويا إلا أن موقفه ازاء الطبيعة هوموقف انسان « عصري» وقد احاطت به الاخطار في عالم « بدائي » . والقرية الموحشة التي ينفر منها تشمل السكان المحليين التي لاتأبه الكاميرا بهم، فهم ليسوا اكثر من امتداد لمشاهد الطبيعة . ودرس التاريخ الذي يلقيه المدرس يتجاهل الوجود العربي، وتجريدهم من التاريخ والجغرافيا هو استمرار للخطاب الصهيوني الذي يعتبرهم من الدرجة الثانية.. بل وأقل ! لقد قام المشروع الصهيوني على زعم حقها في الوصول بما كان يسمى أراضي العبير.

(*) Frisko Kid انتاج علم لخراج روبرت الدرتيش بطولة جين وايلدر - هاريسون فورد ويدور حول حاخام بولندي يسافر إلى الولايات المتحدة انتاج عام ١٨٥٠ ويصادق سارق بنوك (المترجم)

(٣٠) تزفي ليبرمان : أوديد التائه - تل ابيب ١٩٣٠ ، ص ٥٠.

وهو زعم يشكل جزءا لايتجزأ من الفكر الغربي ازاء الشرق باعتباره « مفيداً » لمصالحه. ومع ان الصهيونية تتجاهل بشكل عام الوجود العربي في فلسطين فإن بعضهم يعزو بعض الصفات السلبية لهذا «اللاوجود» العربي الأمر الذى يخلق حساسية وتوترا بين الاتجاهين . وكمثال فإن « وايزمان» يكتب في ٣٠ مايو سنة ١٩١٨ إلى ارثر بلفور قائلا : « ان العرب يتمتعون بذكاء وسرعة بديهة سطحيين ويعبدون شيئا واحدا هو السلطة والنجاح .. وعلى السلطات البريطانية التى تدرك طبيعتهم الغادرة .. أن تراقبهم دائما .. وكلما حاول الحكم الإنجليزى ان يكون منصفا معهم كلما زادت غطرستهم. ان الوضع الحالى قد يستدعى انشاء فلسطين عربية .. ان كان هناك وجود لعرب فى فلسطين . وهى محاولة لن تجدى نفعا لأن الفلاحين متأخرون اربعة قرون عن عصرهم .. أما الأفندية فهم جشعون وجهله وغير اكفاء»[٣١] هذا التناقض الذاتي يبدو فى بعض مستوياته فى الفيلم ، فالكاميرا تؤكد عبر حديث المدرس عن فلسطين « المهجورة » والتى كانت بلاسكان قبل وصول الرواد اليها تظهر أيضا – وبالسخرية – امرأتين تحملان سلالا على رأسيهما ويتجهان صوب فصل « أوديد » وفضلا عن اعتبارها منطقة من العالم الثالث تخلو من السكان بجعل « الأهالى » كجزء من هذه البرية ، فإن الفيلم يشوه تواجد العرب باسناده بعض أدوار البدو إلى بدو حقيقيين فى حين يسند دور البطولة إلى « ديفورا هالاشمى» زوجة المخرج التى تلعب دور « المرأة المثيرة » . وعلى النقيض من الرواية الأصلية للفيلم التى تظهر كرمهم ازاء الطفل التائه حيث يقضى أياما فى خيامهم حتى يتم شفاؤه ، فإن الفيلم فى وصفه لهذه العلاقة يتمحور من خلال وجهة نظر البطل الطفل مقابل وصف الراوى العليم بكل شيء Omniscient narator . ومع ظهور البدو فى الفيلم تتحول صورة التمثيل إلى وجهة نظر البطل معبرة عن ثنائية المراقب لا المراقب والذات/ الموضوع. وكما نجد فى الادب الاستعمارى الغربى ذى النزعة الإنسانية فإن البدو يبدون كما لو أنهم لم يروا ملابس غربية وقد فتنوا بحكايات الطفل حول تكنولوجيا العالم الحديث . وحيث يبدو ابن البدوى الطفل مبهورا بالحياة السعيدة التى يحياها الاطفال اليهود. وانطباعات بطل الفيلم عن رحلة فى أعماق الشرق مكتوبة على طريقة يوميات الرحالة الأوربيين حيث يقول : ان الطبيعة هناك ليست وحدها المتوحشة.. بل والناس أيضا . ما ان شاهد أحدهم القطار حتى حكى عنه العجائب.. وآخر ذهب إلى مدينة طبرية ودهش من المدينة الكبيرة وبيوتها العديدة ومحلاتها وثرائها . لا أحد منهم يعرف القراءة والكتابة.. وفيما عدا معرفتهم بالماشية وخيامهم والقرى المجاورة فإنهم

---

(٣١) عن كتاب ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ٣٠٦.

لايعرفون شيئا ســــوى الوحشية ، [٣٢] اكثر من هذا فإن أحد البدو يقدم اعترافا يحمل نغمة التكفير الذاتي بقوله : « انتم اليهود تعلمون وتعرفون كل شيء في حين أننا همج»[٣٣] وعندئذ يقوم ، أوديد ، بدور المبشر بتعليمهم القراءة والكتابة بالعربية لإنقاذ الجنس العربي من جهالته، ثم يصطحب معه عند عودته تلميذه ، خليل ، لمزيد من الدراسة المنتظمة لينشر علمه بين العرب، تماما كما كان الغرب يعلم الشرق أساليب الحياة الحديثة . وينتهي الفيلم بالانسجام السطحي بين طرفين غير متكافئين حيث يصافح البطل «خليل» على وعد بالصداقة الدائمة . ومع أن دور تنوير البدائيين جزء من الرسالة الصهيونية، فإن هذا الدور يبدو ضئيلا في الفيلم مقارنة بالرواية الأصلية، وان كان مفهوم الخلاص والتحرير على يد الأطفال يمثل جوهر كل من الفيلم والرواية .

---

(٣٢) ليبرمان : أوديد التائه ، ص ٣٨.

(٣٣) المرجع السابق.

صابرا (١٩٣٣)

(Tzahar)

اثناء اعداد فيلم « أوديد التائه » استدعى المنتـج « زائيف ماركوفتش » المخرج البولنـدى «الكسندر فورد» (*) إثر مشاهدته فيلمه « فيلق الشارع »[٣٤] – ١٩٣٢– والذى يتناول حياة الأطفال المشردين – لاخراج فيلم عن المستوطنين اليهود. ورغم وصول المخرج إلى فلسطين فقد بدا واضحا أنه قد اختار أسلوب التحقيق الصحفى الذى استخدمه فى فيلمه السالف والقائم على المزج بين التسجيلية والدراما، وطوال ستة شهور جاب المخرج مع زوجته « أولجا » ومصوره «فرانك فانمار» فلسطين مصورا مشاهد تسجيلية لبعض الأحداث المتفرقة مثل دورة الشباب اليهودى الرياضية «مكابيا» والصراع بين العرب واليهود واحتفالات المسلمين بعيد النبى موسى، ثم عمل مونتاج لهذه المشاهد فى بولنده فيما بعد وقسمها إلى مجموعة من الأفلام الإخبارية مع فيلم قصير بعنوان « يوميات» « ايرتس اسرائيل»[٣٥]، فى حين استعان بأجزاء مثل احتفلات المسلمين بعيد النبى موسى فى فيلم «صابرا» ومن خلال احتكاكه المباشر بفلسطين تحولت الدعوة الأساسية له من اخراج فيلم عن الرواد إلى عمل فيلم عن الصراع العربى الاسرائيلى من أجل الأرض والماء.

لقد سارت السينما على نفس الدرب الذى سلكه الأدب العبرى الحديث فى فلسطين منذ أواخر القرن التاسع عشر والذى اهتم فى بداياته بتناول أعمال الرواد الذين يعيدون الحياة إلى الأرض الخراب. ولم يبدأ ظهور العرب عبر هذه الراوايات إلا بعد عقود، ومقترنا بالعنف المؤدى إلى تطهير درامى ينتهى بوضع البطل اليهودى كشهيد . وفى السينما ، فإن المرحلة الأولى من التركيز على الرواد حدثت فى الأفلام التسجيلية الأولى ، فى حين لم يكشف الحضور العربى عن نفسه إلا فى الثلاثينيات فقط حيث شكلت الأفلام الروائية جزءا من سياق متنام للصراع القومى الذى يسود

---

(٣٤) سيير فلوتزكر : حرفة الصابرا – مجلة كولنوا أو الصوت المتحرك ، (صيف ١٩٧٤)، ص٧٢.

(*) الكسندر فورد– مخرج بولندى من مواليد ١٩٠٨ ومن أبرز الاسماء التى لعبت دورا فى تاريخ السينما البولندية، بدأ الاخراج منذ عام ١٩٢٦ وفى عام ١٩٣٤ ذهب إلى فلسطين واخرج هذا الفيلم، فمنى سنوات الحرب العالمية الثانية فى روسيا حيث كون وحدة تصوير للجيش البولندى. بعد تأميم السينما فى بولنده عام ١٩٤٥ أشرف على صناعة السينما هناك . هاجر إلى اسرائيل عام ١٩٦٠ عامين حتى استقر فى الدانمارك (المترجم) .

(٣٥) المرجع السابق.

كل الروايات العبرية، وحتى لو لم يتصدر الموضوع القومي بؤرة الاهتمام كما في « أوديد التائــه »، فإنها تلمح إليه عن طريق إبراز الصراع الثقافي بين الغرب والشرق، وهو الصراع الذى ينتهي بالضـرورة بانتصار الغرب السلمي و « المنطقي ». هكذا تحولت فكرة دعوة الكسندر فورد بعد معايشته للواقع من مجرد اخراج فيلم تسجيلي لايهتم كثيرا بالعنصر العربي إلى فيلم يتناول قضية الصهيونية الأساسية من وجهة نظر خاصة ، حيث يتناول حياة الرواد ضمن سياق عربي. وهو مايعكس اهتمامات الصهيونية التي كانت نصوصها الأولى تتجاهل العرب ، وهو الدور الذى انتظر عقودا من النزاع حتى يتصدر المسرح. ويحكي قصة الفيلم – وهو اول فيلم روائي طويل ناطق – قصة مجموعة من اليهود المهاجرين الذين استقروا بجوارقرية عربية بعد شرائهم قطعة أرض مجدبة من أحد الشيوخ العرب. ورغم الترحاب بهم يجدون أنفسهم مع حماسهم للأرض فريسة لمضايقات العرب تحت ادعاء ان سحرهم هو سبب القحط الذى حل بهم. وما ان يعثروا على الماء حتى يهاجمهم العرب بتحريض من شيخهم المستغل، ولايتوقف تعطشهم للدم إلا بعد ادراكهم دور شيخهم فى إغلاق البئر مما يكشف لهم عن طبيعته الجشعة. وازاء كرم الصهاينة ينتهي الفيلم بتدفق المياه ليعم السلام بين الجانبين .

وفي حين كانت ميزانية الفيلم مرتفعة نسبيا – خمسة آلاف ليره – وتم التحميض والمونتاج وتزامن الصوت والصورة في بولنده فإن تكاليف فيلم « أوديد التائــه » بلغت أربعة آلاف ليره وتم انتاجه بالكامل في فلسطين . كانت نهاية الفيلم في البداية نهاية مأساوية حيث ينتهي الفيلم بمقتل أحد الرعاة اليهود وفتاة عربية شابة من جراء الصدام بين الجانبين . وتحت ضغط المنتج أملا في سماح الرقابة بعرضه تغيرت النهاية إلى نهاية سعيدة، بأن تقوم الفتاة بتضميد جراح الراعي الشاب.. ومن ثم الوفاق بينهما والمستقبل المنتظر على يد الرواد . ومع هذا فقد رفضت الرقابه عرضه لأنه « فيلم دعائي ومناهض للعرب »... و « يساري وخطر»[٣٦] ولم تنجح ضغوط المؤسسات الصهيونية في محاولات السماح بعرضه . ويذكر ياكوف ديفيدون، أن الفيلم عرض في الثلاثينيات والاربعينيات بعد استبدال اسمه إلى « الرواد »، وبعد حذف مشاهد النزاع ، وبذا تضاءل الحضور العربي في الفيلم. وفي عام ١٩٥٤ أعيدت المشاهد المحذوفة وعرض الفيلم في أول مهرجان سينمائي أقيم في « حيفا». وقد تمت دبلجة الفيلم بالبولندية والعبرية وعرض في بولنده عام ١٩٣٣ حيث استقبله النقاد بمزيج من المشاعر المتناقضة.. فقد انتقدوا السيناريو وهاجموا تقنية الفيلم البدائية،[٣٧] . في حين تارجحل حول إن كان الفيلم صهيونيا أم مؤيدا للعرب . حيث اعتبره الناقد

---

(٣٦) المرجع السابق ، ص٧٣ .

(٣٧) المرجع السابق.

«سانسلاف بانفسكي» مناهضا للصهيونية لأنه يظهر العرب مدافعين عن حقوقهم، في حين اعتبره يهود الياشوف مناصراً لهم (٣٨). ويذكر المخرج أن بطل الفيلم «شيمون فنكل» كان متشككا في المشروع الصنهيوني (٣٩). ورغم أنهم عرضوا عليه العمل في اسرائيل إلا أنه عاد إلى بولنده حيث صار أحد الأسماء البارزة في صناعة السينما البولندية(٤٠).

والقراءة المتأنية للفيلم توضح أشكال وأنماط تمثيل العرب في الرواية الاسرائيلية، فالصورة والصوت في الفيلم يشكلان نوعا من الجمالية التي تنتمي لتيار الفكر الصهيوني، والتي تميز أفلام تلك الفترة، حتى تلك التي تمولها المؤسسات الصهيونية. وعنوان الفيلم «يوجز» من البداية الموقف الذي يتبناه الفيلم ويمثل نموذجا للمجاز التعليمي، فالكلمة بالعبرية تعني نبات الصبار المعروف في المنطقة، والذي يكسوه الشوك من الخارج رغم مذاقه الحلو من الداخل. وفي حين تشير الكلمة إلى اليهود من مواليد فلسطين فإنها تضفي استعارة للمفهوم الصهيوني لنموذج اليهودي الجديد الذي نشأ في «ايرتس اسرائيل» Eretz Israel والتي تشكل ملامحه النقيض ليهودي الشتات. هذه الشخصية الاسطورية من خلق جيل الرواد المهاجرين الذين ربوا أطفالهم باعتبارهم الأمل في الخلاص اليهودي، وخلعوا عليهم هالة من الفخار والكبرياء فيما يشبه الارستقراطية الأخلاقية. إنهم كما يشير إليهم السياسي «أمون وبنشتاين» (٤١)، ولدوا من فراغ .. الاب المثالي عندهم هو «الأنا الجماعية». لذا يقوم أدب الصابرا الاسطوري على غياب آباء الشتات. والأبطال يحتفي بهم كما لو كانوا أبناء الطبيعة، وهو ما نجده على سبيل المثال في رواية «بكلتا يديه» «لموشي شامير» الذي يقدم بطله هكذا: «لقد ولد» إليك «من البحر» بمثل هذا التناقض والخصوصية التي نجدها في «الرواية العائلية Familien- Roman عند فرويد يربي الآباء الصهاينه أطفالهم باعتبارهم مؤسسين يستحقون مزيدا من العزة والرومانسية والقوة. وعملية تحويل الصابرا إلى اسطورة تختزل مثاليات الصهيونية تتطلب منه الجاذبية الجسمانية كمثال، لذا يصور على أنه عفيا .. قد لوحت الشمس وجهه.. ذو ملامح أوربية (والقصص القصيرة والمسرحيات والأفلام تنسب لأبطالها الشعر الأصفر والعيون

---

(38) Be'eri, " in Palstine no one Faints" p.91.

(39) Flotzker, " the career of sabra", p.91.

(٤٠) بعد طرد الكسندر فورد عام ١٩٦٣ لاسباب سياسية ومعاداة السامية هاجر إلى اسرائيل، ثم غادرها وعاش في الخارج وان ظل على ارتباط باسرائيل حيث اخرج فيلم «حياة يانوش كورشوك» عام ١٩٧٣ كانتاج مشترك الماني - اسرائيلي.

(٤١) انظر: آمون روبنستاين: لكي نصبح احراراً، ص ١٠٣.

الزرقاء) وشخصيته لاتحمل عقد النقص المرتبطة باليهود كما لو كان « ابن الطبيعة » (وهو مفهوم متأثر بـ جوستاف فنكن Gustav Weinken) وثقافة الشباب (Jugend Kulture) التى كانت شائعة فى ألمانيا فى نهاية القرن، خاصة فى حركة شباب المانيا Wander vogel .. انهم واثقون ومعتدون بأنفسهم .. غير هيابين، كنبات الصبار يضمرون بين جنباتهم الرقة والحساسية رغم قناع الصلابة الخارجي. وهم على المستوى المهنى عمال ارض يمثلون جزءا من الجهد الجمعي فى ان يكونوا « اسوياء » إنهم على نقيض ما اسماه أحد الآباء الماركسيين وهو « دوف بير بوروكوفى » بـ « الهرم المقلوب » حيث أجبر اليهود على الاندماج فى انشطة غير منتجة كالتجارة والسمسرة [٤٢]. هذا الهرم المقلوب سيحل مكانه فى فلسطين من أجل مجتمع عبرى يتمتع فيه الجميع بالمساواة ، يكون نقيضا لعزلة اليهود فى علاقتهم بـ « زيون» (Zion) . والصابرا بزراعتهم الارض وتمتعهم بثمرة عملهم سوف يمدون بجذورهم فى أرض التوراه . لقد ارتبطت صورة جيل الصابرا ضمن سياق الصراع مع العرب والهولوكوست فيما بعد بالقوة والحيوية والمناضل الذى يرفض أن يكون ضحية ويذهب إلى «المحرقه كالغنم» . انه الإنسان « السوبر» الذى يأخذ بثأره من عقد النقص التاريخية لجيل الشتات ، وهو مايجسده « يوسف ترومبلدور» [*]الروسى الذى هاجر الى فلسطين فى نهاية القرن والذى يحرث الأرض نهارا بيد واحدة بعد ان فقد الأخرى فى الحرب الروسية – اليابانية ، وفى المساء يحمل بندقيته حارسا لها، والذى يقول إثر اصابته اصابة مميتة من العرب « ان تموت من أجل الوطن فهذا أمر طيب » . ومن ثم تحول إلى شخصية اسطورية لأنه يحى شخصية اليهودى الجديد . لقد صار الخوف والضعف عند الـ galutyeem يهدد الشتات – صفات مرذولة بعكس الصابرا الصامد الشجاع، وهى الصفات التى صارت جزءا من الخطاب السياسى ونموذجا يحتذى به الشباب . واسم الفيلم ذاته يشير إلى المنظور الذى سيتمحور حوله السرد. ومشهد عناوين الفيلم يعبر عن الفكرة الرئيسية من خلال صور لنبات الصبار مع خلفية من السحب، كما يستحضر النموذج الايجابى لأبناء الأرض من الرواد الذين يحملون بين جنباتهم رغم المظهر الخشن

---

(٤٢) انظر : دوف بير بوركوف : الصراع الطبقى والأمة اليهودية .

(*) يوسف ترومبلدور(١٨٨٠–١٩٢٠) أحد غلاة الصهيونية الرواد. ولد لأب روسى وشارك فى الحرب ضد اليابان ١٩٠٤ حيث بترت ذراعه وهاجر إلى فلسطين ١٩١١ ودعى لتكوين فرقة البغال لتشارك مع الحلفاء. وفى اول مارس ١٩٢٠ سقط جريحا إثر اشتباك مع المستوطنين العرب، وتكونت بعد وفاته رابطة شباب تحمل اسم « بتيار» والمكون من الحروف الأولى من اسمه ورأسها الارهابى جابوتنسكى وراجع : الاصولية اليهودية ايمانويل هيمان وترجمة سعد الطويل ص ٩٢–٩٤ مطبعة الهيئة المصرية ١٩٩٨ . (المترجم)

نوعا من الحلم والرؤى المثالية . وهي النغمة التي تعبر عنها كلمات مثل ، حالمون ومقاتلون ، holmim velohamim . ومن عناوين الفيلم الى مزج على بحر عاصف وسحب محملة بالغيوم مع قصف الرعد إلى طبع مزدوج لعناوين على أمواج صاخبة ثم العودة إلى مشهد الرواد في طريقهم إلى المستوطنات ، والموسيقى المصاحبة توحى بموتيفة اغنية الرواد لتحدد نغمة الفيلم التعليمية ككل . وتتابع الصور من البحر إلى البر تلخص منظور الأوربيين الذين يصلون إلى الشرق بطريق البحرقادمين من الغرب - جغرافيا البحرالابيض ورمزيا (متوحدين مع الغرب) .. بل ولغويا .. خاصة ان كلمة " Yom " بالعبرية تعني كلمتي البحر والغرب معا . والعنوان الداخلي الذي يقول ، منذ فترة ليست ببعيدة وصلت مجموعة من الشباب المتحمس إلى الارض الموعودة لتبدأ حياة حافلة بالمشاق والصعوبات لكتهاحياة جديدة ، يكشف عن التناقض إزاء أوربا وهو التناقض الذي تحمله كثير من الأفلام الصهيونية . فالصهيونية ولدت في أحضان المذابح الروسية Pogroms في الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبعد احداث قضية ، دريفوس، التي زلزلت كيانهم . وإذا كانت اوربا شاهدة على المذابح والاضطهاد والعداء ضد السامية والتي فر منها اليهودى بحثا عن خلاصه وحريته، فإنها تمثل أيضاالحضارة والمعرفة والاستفادة . وهكذا فإن مزايا أوربا تصبح موضع شك .. لا لأنها لاتملك مثل هذه المزايا ، ولكن لان اليهود لم يستمتعوا بها . لذا كان عليهم البحث عن أرض لهم ليحصلوا بما حرمه عليهم العالم المتحضر ، ، وهى الأرض التي صارت بعد أزمة اوغندة بإجماع المؤتمر الصهيونى الأرض الشرقية الموعودة ، حيث يمكنهم - وياللسخرية - اعادة بناء ، العالم المتحضر ، الذى خلفوه وراءهم . هذا التناقض في علاقة اسرائيل باوربا كان له انعكاساته ازاء فلسطين وأهلها، والذى يمكن فهمه من خلال الشخصيات اليهودية في الفيلم، وفيما يضمره من ايدلوجية .

وكما في الكثير من افلام العالم الأول عن العالم الثالث فإن الأفضلية تكون لرجل الغرب الذى يصل إلى مكان جديد مجتازا الفضاء العريض ليفض تدريجيا بكارة هذه الأرض وغموضها . والنظرة الأولى للوافد الأوربى على الأرض والسكان تبدو في التقابل بين البحر والأرض في مقدمة الفيلم، وكأنه بازاء عبء تاريخي، وهو مانلاحظه في غالبية أفلام هوليود التي تتناول موضوع المواجهة بين العالم المتحضر والنامي . وفي المشهد التالي يكتشف المتفرج وجود قرى عربية من خلال وجهة نظر المهاجرين الأوربيين لنتعرف معهم على ، أخلاق ، و، عادات ، العرب بين دهشتهم التي نرى مثلها في افلام هوليود مثل ، على بابا، .فالكاميرا تستعرض ردود أفعال القادمين

الجدد لأولاد عمومتهم من العرب بمجاملتهم في تناول الطعام بأيديهم، وحيث يبدو التقزز على أحدهم لتناول مثل هذا الطعام الغريب، واذا كان المشهد يوحي بكرم العرب فإنهم لايملكون مايستحق اهتمامهم (هذا الموقف الفج يتناوله « البرت ميمى » فى كتابه « المستَعمِر والمستعمَر » حيث تنقلب فضيلة الكرم فى نظرهم إلى رذيلة وسخف، وفيلم « كانوا عشرة » -٦١- اخراج « باروخ دينار» الذى أخرج بعد ثلاثة عشر عاما – ويدور حول بسالة وكفاح عشرة من الروس اليهود فى اقامة مستعمرة لهم فى أواخر القرن التاسع عشر من خلال استصلاح الأرض المجدبة فى مواجهة احتقار العرب والمصاعب التى يقيمها الأتراك أمامهم، فى هذا الفيلم نواجه بنفس البناء السينمائى. فالقرية العربية تبدو من بعيد من وجهة نظر القادمين الجدد . وعندما يتجاسر أحد المستوطنين – فيما بعد – بالاقتراب من القرية العربية فإننا نكتشف عالمها من خلال التمحور عليه.. وبعيونه. من خلال حركة الكاميرا المحمولة وسط أزقة القرية ، ولانرى انطباعاته فقط، بل والتأكيد على حيويته فى الكشف عن غموض مثل هذا المكان الساكن . وفى منزل العمدة (المختار) يرى المشاهد الكنوز الشرقية بعينى مكتشف أوربى . بمعنى .. أن أفلام الرواد تحاول أن تقدم للمشاهد الغربى الثقافة الشرقية باعتبارها بسيطة وساكنه وتفتقد الاحساس بهويتها، وبحيث تصبح مثل هذا المشاهد مع الرواد مسيطرا فى فترة قياسية من الزمن على شفرات هذه الثقافة الأجنبية، مع استبعاد أى تفاعل حوارى او تمثيل جدلى فى علاقة الشرق بالغرب. وبهذا تعد لنا هذه الأفلام الآلية الاستعمارية التى يبدو فيها الشرق بلا دور تاريخى فعال.. ومجرد موضوع للدراسة والفرجة . وفى « صابرا» بصفة خاصة نجد ان الصورة الملتبسه التى يقدمها الفيلم فى بدايته عن الكرم العربى سرعان ماتكشف صراحة عن صورة سلبية للطقوس العربية، حيث يصفق رجال القبيلة ويرقصون بالسيف ثم تنتقل الكاميرا فى لقطة قريبة على الشيخ مبتسما وهو يقول للرواد «، هكذا نرقص دائما .. فى أفراحنا ومآتمنا أو عند اقتراب العدو ،، هذه الصورة العدوانية تبدو أولا عبر شريط الصوت المصاحب لرقصة السيف . وثانيا.. على مستوى الحوار الذى ينطق به الشيخ حول الاعداء. وفى لقطة قريبة أخرى تبدو نظرة الشر فى عينيه يقول بعد أن يقدم دليل إدانته مع « قومه » «نحن شعب فقير ومتوحش » لتنتقل الكاميرا على لقطة الصحراء بينما نسمع تعليق الشيخ للرواد وانتم تنزلون فى أرض جميلة خصبة » والتناقض بين الواقع المجدب على شريط الصوت يتقاطع مع اتهامات الشيخ « اللاحقيقية » ويزداد تأكيده من خلال حركة الكاميرا وهى تستعرض رمال الصحراء إثر حديث الشيخ . كما يوحى الفيلم بأن الأرض التى ستؤول للرواد قد بيعت قانونا. وتقديم شخصية رئيس

القبيلة اللامنطقية ورغبته غير المبرره في العدوان وحواره المراوغ لها تضمينات سياسية على جانب كبير من الأهمية كما سنرى .

ان جذور العقلية الصهيونية كما يشير بعض المفكرين مثل ماكسيم رودنسون[٤٣] يمكن ارجاعها إلى أوربا القرن الثامن والتاسع عشر ، ليس فقط في موقفها من العداء للسامية ، بل وأيضا في توسع الرأسمالية السريع وبناء الامبراطورية التي أدت فيما بعد إلى أول حرب امبريالية . والصهيونية لايمكن مقارنتها ببساطة بالامبريالية والاستعمار، فهي بعكس الاستعمار رد فعل للاضطهاد التاريخي الطويل مما يجعلها تختلف عن نموذج الاستعمار الكلاسيكي. وبهذا فإن المستعمرة والمدينة الكبيرة (المتروبوليس) يحتلان عقائديا نفس المكانة والوضع . كما أن فلسطين / ايرتس اسرائيل كانت دائما العاصمة الرمزية لهوية اليهود الثقافية . في نفس الوقت فإن الصهيونية حليفة لمصالح الغرب الاستعمارية، ومن ثم كان تأثرها بالخطاب الاستعماري، بل وتسلك نفس السلوك الاستعماري، خاصة فيما يتعلق بتجاهلها بأرض وشعب وحقوق العالم الثالث. والنصوص الصهيونية التي عاصرت فترة الاستعمار الاوربي للشرق هي بمثابة اختزال طوبوغرافي يجعل من فلسطين مجرد صحراء مجدبة أو مستنقع في انتظار استثمار الغرب له . (وعلينا ان نتذكر بأن اعتبار المنطقة قاحلة مهملة كان أحد تبريرات الغزو الاستعماري) وتواجد المستوطنين الجدد بما يملكون من عقلية وتكنولوجيا متطورة سيعود بالثمار على هذه الأرض المتخلفة . ضمن هذا السياق يمكننا فهم المثالية الساذجة التي يطرحها فيلم «صابرا» الذي يجسد عبارة «جعل الصحراء مزدهرة» والتي تبرز الصورة البطولية لهؤلاء الرواد وممارساتهم السياسية . فهم يحملون النزعة الإنسانية والتحررية للمشروع الصهيوني ، كما يحملون معهم راية « العالمية » . . « والمهمة الحضارية » التي ادعتها القوى الاوربية في زحفها على الدول النامية . والفيلم من خلال المشاهد المتقابلة بين المستوطنين اليهود والقرية العربية يحاول عقد مقارنة بين تكوين كلا المجتمعين لكسب عطف المشاهد ازاء الرواد الشبان . وعلى هذا يعتبر «جيرار جينيت» فإن سلسلة اللقطات المتكرر iterative shot التي تظهر الفلاحين والاطفال اثناء عملهم وشيخ القبيلة يتطلع اليهم في لامبالاة يكشف عن البناء الهرمي لتخلف المجتمع العربي مقارنة بمجتمع المستوطنين الذي يستمتع فيه العمال بالمساواة والملكية « الجماعية » . وعمل الفلاحين العرب العشوائي يقابله زيادة انتاج الرواد، ولأنهم ثوريون ومثاليون – بعكس العرب – فإن الهدف والرؤى أمامهم واضحة ، ورغم إسهامهم المتواضع في الأرض الجديدة فإن تصويرهم مع الموسيقى المصاحبة هونفس اللحن الذي صار فيما بعد النشيد

---

(43) See Maxim Rodinson. Israel: A colonial- setter state.

الوطني ، الأمل ، ، هاتفيكا Hatívka، وهم يواصلون كفاحهم في الصحراء. كما يؤكد الفيلم -كما في فيلم ، كانوا عشرة ،- على التكوين الذهني للرواد، في مشهد ، فلاش باك ، يتذكر أحد المستوطنين عمله في الماضي على ماكينة طباعة بما يحمله من دلالة على العمل الثوري – كما يظهر نفس الفيلم - الرواد بمعرفتهم العميقة بـ «بوشكين» و «تشيكوف». والتأكيد في مثل هذه الأفلام على هذه الصورة كأصحاب معرفة يوحي بالتالي بقدراتهم على تنوير الشرق الذي يعيش في العصور المظلمة على حد زعمهم. وكلا الفيلمين يؤكدان على تفوقهم الروحي. ورغم كونهم مثقفين فغالبا مايظهر ارتباطهم البدني بالأرض كما يتمثل عبر الصورة بإحيائهم المثمر للأرض البور. والمقارنة الأولية بين المجتمعين تزداد حدة في فيلم ، صابرا ، لتشكل جزءاً من الصراع الدائر، فالفلاحون المستغلون يجبرون على دفع إتاوات باهظة وفوق طاقتهم ثمنا للماء مما يدفع بأحد المسنين للتوسل للشيخ لإمداده بالماء من بئره (أدى الدورين ممثلون يهود)(٤٤)، بينما تبدو صورة الاقطاعي القاسية بإجابته وهو يضع قدميه في الماء باستمتاع ، لاماء بلا نقود ، فيرد عليه شيخ عجوز» ان قلبك قُدّ من صخر ولن يستمر حكمك طويلا.. سوف يعطي المهاجرون الجدد الماء لنا مجاناً. وهو بهذا لايقدم لنا الطبيعة المستغلة لزعيم بل يمجد كرم وانسانية الاشتراكيين الصهاينة، وفي فيلم «كانوا عشرة ، نجد موقفا مشابها حيث يحاول العرب منع المستوطنين من الوصول إلى البئر رغم حقهم القانوني في استغلاله، لكن ما أن يتوصلوا بالقوة إلى هذا الحق حتى يظهر الفيلم تفوقهم الأخلاقي وكرمهم الذي يفوق الكرم العربي ذاته . وفي فيلم ، صابرا» يبدو الشيخ وقد استغل الجفاف لإثارة الفلاحين العرب ضد الرواد المستوطنين ، وكما يقول بنفسه ، سوف أفقد سمعتي والمال الذي يدره الماء» ويقول كارل وتفوجل Karl Wittvogel في هذا (ان الاستبداد الشرقي أساسه السيطرة على الماء)(٤٥). وصورة شيخ القبيلة تشير إلى إحدى القضايا التي تثيرها الصهيونية - خاصة الاشتراكيون منهم – والتي يستغلها اليسار الأوربي وخاصة قبل حرب ٦٧ ، بزعمهم بالطبيعة الاشتراكية للصهيونية وهو مايبرر اغتصاب الأرض، وحيث ينظر إلى تحرير اليهود باعتباره تحريرا لفلاحي الشرق المضطهدين من أسيادهم الاقطاعيين. هذه النظرة هي التي حركت معظم سكان «اليشوف ، - على الأقل في موجاتها الأولى – والذين كان لهم التأثير الأكبر على السياسة الجماعية . ومع هذا فكما يقول ، رودنسون ، إن هذه النظرة الاشتراكية تتعارض مع شخصية مجتمع اليشوف الاستعمارية ، مجتمع يعتبر داخليا من أعظم المجتمعات ديموقراطية واشتراكية ، إلا انه يتجاهل حقوق المجتمعات الأخرى ،(٤٦). إن منظري القومية اليهودية لايأبهون

(٤٤) لعب دور الشيخ الممثل بيساخ بار ادون .. وشخصية العربي الآخر ر. دافيدوف .

(٤٥) كارل وتفوجل :، الاستبداد الشرقي .. دراسة مقارنة للقوة (نيوهافن - يل ، ١٩٥٧).

(٤٦) رودنسون : المرجع السابق ، ص ٨١.

كثيرا بالمجتمعات التى استهدفها مشروعهم بالأذى والتهديد والدمار، اعتقادا منهم ان البعث السياسى لن يكون له سوى تأثير مخفف عليها، وبالتالى فإن من العبث أن يحددوا مقدما طبيعة العلاقات التى يمكن ان تنشأ معهم . ويواصل «رودنسون» قائلا : « إن التماثل Analogy بين الموقف العقلى للاستعمار الفرنسى المشرب بديموقراطية الثورة الفرنسية يبدو واضحا والذى كان يرى أن من مصالح الجزائريين ان يظلوا خاضعين للاستعمار الفرنسى .. وبهذا يهيلون أنفسهم بالتدريج ليوم سيأتى قريباً جداً يفهمون فيه وثيقة اعلان حقوق الإنسان .. وعندئذ .. وفيما بعد أيضا .. يمكن أن يطبق عليهم »[٤٧] والصراع بين أصحاب النزعة الإنسانية من أنصار الصهيونية الاشتراكيه والتطبيق العملى للسيطرة اليهودية فى فلسطين قد وجد « حلا» فى الدعوى بأن الجماهير العربية الخاضعة للاقطاع، والمستغلة من قبل مواطنيهم برهان على مدى استفادتهم من الغزو اليهودى .. على الأقل على المدى البعيد !

ونهاية الفيلم التى تمجد ثمار التكنولوجيا وازدهار الزراعة فى اسرائيل تشير ضمنا إلى نجاح المستوطنين من ذوى الاصول الاوربية فى انجاز حضارة من صحراء جرداء، وبهذه النزعة الإنسانية فإن على العرب أن يُعودوا أنفسهم على الرضا رغما عنهم . وتفوق الرواد على المجتمع العربى يبدو من خلال تصوير وضع المرأة فى كلا المجتمعين . فالنساء من الرواد يتساوين مع الجماعة ويعملن معهم جنبا إلى جنب ، بل ويبدين – وفقا لنموذج المرأة الايجابية – قدرة عقلية على مواصلة الكفاح وقت الأزمات . وتصوير المرأة فى الحقل ، وحمل السلاح فيما بعد – يدعم أسطورة المساواة هذه[٤٨] (فى الحقيقة فإن المرأة مازال دورها قاصرا على الادوار التقليدية) .. بل إن الفيلم يربط مباشرة بين مساواة المرأة وانصياعها لمُثل رواد الصهيونية . هذا الاسلوب الهوليودى فى استخدام صيغة « الجمع » حسب تعبير « البيرت ميمى » يسطح ثقافات العالم الثالث المتعددة إلى تركيبة مصطنعة غير حقيقية كما تفعل افلام هوليود مثل « الشيخ » –١٩٢١– الذى يقدم رقصه هندية على انها شرقية و« لص بغداد » –١٩٢٤– الذى يمزج بصريا بين حضارات مختلفة كالعربية والفارسية والصينية والهندية باعتبارها حضارة شرقية مثيرة، وعندما تغادر الراقصة الشرقية فى فيلم « صابرا» المكان والشاشه باشارة من عربى، والظهور السريع فى بداية الفيلم لامرأة عربية نبيله يقترن بأحد الرواد حيث تتبادل معه نظرات حب فى خجل ومن ثم تقوم بتضميد جروحه ومنحه الماء بعد ذلك . ولأن العرب لايدركون امكانية الخلاص الذى يمنحه لهم الرواد فإن الجماهير

---

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٨١ -٨٢.

(٤٨) شاركت النساء فى « البالماخ » أو القوات الضاربة أشهر منظمة عسكرية قبل قيام الدولة فضلا عن مشاركتهن بحمل السلاح فى قوات الدفاع الاسرائيلية .

العربية تستعد للهجوم عليهم اثناء عملهم تحت لهيب الشمس المحرقة بحثا عن الماء. وصور الجماهير العربية التي تبدو من خلال الاحتفالات الدينية بالنبي موسى(*) (صور بعضها من الواقع المخرج فورد) تعطى الانطباع بما سيقومون به من عنف فيما بعد ، مع الاشارة بأن هذه الاحتفالات اثناء الانتداب البريطاني لفلسطين كانت منبرا للوطنيين كما حدث عامي ١٩١٩و١٩٢٠ عندما هاجموا يهود اليشوف . ووضع هذا الحادث في الفيلم باعتباره مقدمة لهدم مستوطنات اليهود في غياب الانتفاضة العربية يصبح عندئذ بمثابة اعادة انتاج لوجهة النظر الاوربية للتعصب الإسلامي، (ومع ان الصهيونية هي نتاج نفس الظروف التاريخية التي ادت الى ظهور القومية العربية فإنها تقلل وتشوه مثل هذه الملاقة) . هكذا يقدم الفيلم العرب وهم منتشون بتعصبهم كما الهنود في افلام الغرب الامريكية وهم يرقصون حول النار استدراراً للمطر في حين يمزق أحدهم ثيابه صائحا « لعنة الله على من كانوا السبب» . والجموع تصرخ مطالبة بالانتقام شاهرة سيوفها « الموت للكفرة »، في حين يكمن خلف هذه الصور المهووسه للمسلمين العرب سفاكي الدماء الخوف الاوربي من « الجهاد » . (وهي الكلمة التي ترادف عند اوربا المسيحية « الحملة الصليبية » والتي تستخدم عادة في الخطاب السياسي الغربي والتي لاينظر اليها على انها كانت بالمثل نتيجة تعصب ديني ودعوة ضمنية لاستخدام القوة)، ومشهد الاستعداد لاستخدام العنف يمكن ان نراه كبعد آخر باعتبار ان العرب هم «الاغيار» Goyim الجدد والذي يجسد تجربة اليهود في اوربا مع الاغيار القدامى (المسيحيين)، والاتهامات العربية اللامنطقية للمهاجرين اليهود باستخدام السحر لجلب الماء شبيه بالاتهامات التي واجهها اليهود في اوربا اثناء « الطاعون الاسود » وبهذا فإن الهاجس اليهودي الخاص بعنف الاغيار المسيحيين يرتبط بوجهة النظر الاوربية ازاء المسلمين [٤٩] . وقبل مشهد هجوم العرب عليهم يشيد الفيلم في أحد مشاهده بعزيمة الرواد الذين عثروا على الماء بعد تضحيات مؤلمة وهم يغنون « سوف نصبح مجانين جميعا لنخلق المعجزات » هذه الملاحظة المثالية التي تمثل خطوة في طريق الحضارة تنتهك بهجوم العرب المتعطشين للدماء- وهو نفس الأسلوب الذي سنراه في افلام اخرى، والمشاهد يرى العرب مع الرواد في لقطة عامة وهم يقتربون من المستوطنات القليلة والصغيرة . وهي نفس الصورة التي سوف تتكرر فيما بعد حيث يهاجمه الكثرة من العرب (الكم) حفنة من

(*) في الرابع من ابريل ١٩٢٠ توافق يوم احتفال المسلمين باعياد النبي موسى احتفال اليهود والمسيحيين بعيد الفصح. وقد استغلت (الهاجاناه) مهاجمة العرب تصريح بلفور والسياسة البريطانية وحدث شجار بين الفريقين راح ضحيته خمسة من اليهود واربعة من العرب والعديد من الجرحى ، وقد حوكم الحاج ابن الحسين وجابوتنسكي بالسجن مع آخرين وانتهى الأمر بالعفو عنهم جميعا . راجع محمود سعيد عبد الظاهر: الصهيونية وسياسة العنف ، ص ١٤٢-١٩٤٤- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩ . (المترجم) .

(٤٩) ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ١٠٦ .

اليهود (الكيف) وهي الصورة التي تذكرنا بموتيفة ، جوليات وديفيد ، في تصوير افلام السبعينيات للصراع العربي الاسرائيلي . وعندما يوشك العرب على طعن المستوطنين بخناجرهم يقوم طفل عربي بكشف الحقيقة .. وهي أن شيخ القبيلة هو الذى ردم البئر . هذه اللحظة الاسطورية في يقظة الضمير العربي بادراكهم لفساد زعيمهم تستدعي وفق المنطق الصهيوني استقبال المستوطنين بالترحاب (وليس بمنطق الاستقلال والاشتراكية للفلاحين العرب) . ولتكون اخيرا النهاية المفتعلة لهذا الصراع بهطول المطر من السماء. والعربي الذى سبق له انتقاد شيخه يخمد خنجره ويبتعد عن الكاميرا .. المستوطنين . وفي لقطة عامة يلتفت إليهم معبرا عن امتنانه لهم في حين تقوم عربية شابة بعلاج المصاب الذى كان أول من توصل إلى الماء ، إلى لقطة ختام كلاسيكية بتدفق المياه ايذانا بعودة الوفــــاق .

نفس اسلوب السرد السابق نجده في فيلم ، كانوا عشرة ، المأخوذ عن يوميات الـ Bilas (وهم اول مستوطنين يهود في اواخر القرن التاسع عشر .. الحرب الأولى وبالعبرية Beit yaâacov Lekhu ve Nlekha) حيث نرى من خلالهم وجهة نظـــر الفيلم بعد عمل مثمر ومولد أول طفل يعقبه الجفاف . في تلك الأثناء يسرق بعض الشباب من العرب المستوطنين ويقبض على أحدهم لتتصاعد الأحداث مع هجوم العرب على المستوطنة الصغيرة لاسترداد اللص الذى أوحى اليهم بأنه عُذّب .. وبعد اكتشاف ، المختار ، بأن رجاله كذبوا عليه وبأنهم اللصوص، يعدهم باعادة المسروقات اليهم ، وبعودة السلام تهطل الأمطار كرمز لما حدث، في نفس الوقت الذى تموت المرأة التي وضعت مولودها إثر إصابتها بالملاريا لتدفن تحت المطر . والفيلم بهذا يلمح إلى المستقبل بوضوح للمشاهد الاسرائيلي والأجنبي . وزمن أحداث فيلم ، كانوا عشرة ، هو نهاية القرن التاسع عشر وكأنه بهذا يتناول جذور الصراع الاسرائيلي / العربي، إلا أن جوهره لايوحي باختلاف في الرؤية عن نصوص الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر أو إلى الثلاثينيات في فيلم ، صابرا ، . كلا الفيلمين يرجعان الرفض العربي ، لاسباب لايمكن فهمها ، باعتباره جوهر النزاع . والرفض العربي لايقدمه لنا كلا الفيلمين من خلال البناء السردى أو السينمائي كنتيجة للممارسات المادية للواقع السياسي، بل باعتباره عداءً غريزيا وغيرمفهوم لايملك المستوطنون إزاءه من خيار سوى القتال والنضال، كما فعلوا إزاء الطاعون .. و هي هنا الملاريا أحد أمراض العالم المتخلف. بمعنى آخر .. فإن هذه الأفلام تقوم على ثنائية الغرب / الشرق المألوفة والتي يجسد فيها جماعة من الغرب كل ماهو تقدمي ومنطقي وحب للسلام ازاء فريق آخر يمثل نقيض هذه الصفات. وأحد

مظاهر هذه الثنائية في فيلم « صابرا» تبدو في اقتران الرواد بالتقدم التكنولوجي واختزال الشرق بتجاهله . ونهاية الفيلم كمثال تظهر صورة حقول مزروعة مع عناوين تقول : « لقد مرت أعوام اخضرت فيها الصحراء بعرق ودم هؤلاء الرواد .. هاهي الحقول المزدهرة والحدائق والمدن بفضل الآلة لتضفي سيمفونية من العمل على الأرض المباركة» ، وتدفق الصور بعد هذا يظهر مدى ماتحقق من تنمية زراعية مع المونتاج المتبادل بين اللقطات القريبة لآلة واللقطات العامة للثمار والاشجار والآلات الزراعية المتزايدة والتي توحي كلها بازدهار الانتاج الزراعي والذي يصل ذروته بالطبع المزدوج للرواد وهم يسيرون عبر بساتين الفاكهة مستحضرين روح الرواد الذين قاموا بانجازات كبيرة محققين بهذا شعار هيرتزل « إن أردت فلا شيء مستحيل » ، وهو التمجيد للثورة الزراعية الذي يذكرنا بفيلم « أوديد التائه » الذي يعتبر نسخة مفتعلة من فيلم «ايزنشتين» «القديم والجديد» .

والعداء بين غرب ديناميكي وشرق بدائي يأخذ أحيانا أبعاد المرض النفسي ، فالأبطال عبر السرد مجرد ضحايا في حرب عقائدية مستمرة . وفي كل من فيلمي « صابرا» و « أوديد التائه» نجد صوراً ترمز لإخصاب الصهيونية للصحراء أمام « بدائية العرب وتخلفهم » ، وهي بهذا تحمل بعض خصائص نزعة التعصب الأوربية السائدة . والحرص على إبراز الرخاء يحمل لونا من المصداقية للرؤية الصهيونية كما عرفها واحد من زعمائها وهو « اسرائيل زانجويل» بقوله : « أرض بلاشعب لشعب بلا أرض» . لقد قامت مفاهيم الصهيونية على أن أي أرض فضاء يمكن الاستيلاء عليها طالما أن سكانها لم يحققوا الاستقلال القومي بدولة معترف بها . واللقطات القريبة في فيلم « صابرا» للأرض ولمس الرواد لها يوحي بأنها أرض جرداء لقرون .. وبالتالي منطقة « أجنبية » بالمنظور الصهيوني لاتستعاد إلا بحيوية المستوطنين . وليس محض صدفة أن يكون موضوع البحث عن الماء في الأفلام التسجيلية الممولة ضمن هذا السياق في عملية بناء الدولة . فإذا كانت الأرض جرداء في الماضي فإن موضوع البحث عن الماء يعني المستقبل واقامة مستوطنة جديدة كخطوة اولى من اجل تحقيق الاستقلال .. وهو المفهوم الذي كان يتصدر أحد تيارات الصهيونية وهي « الصهيونية العملية » (Zionut Maásit) والتي تنادي بأن خلق بنية تحتية يتطلب حيازة الأرض وزراعة كل شبر فيها ، وهو نفس الموضوع الذي استمر تناوله في الأفلام التسجيلية والطويلة وحتى بعد قيام الدولة .. مثل فيلم « المفتاح الذهبي » للمخرج « ساشا الكسندر » والحل « الميتافيزيقي»

الذى يقدمه فيلم « صابرا » للصراع السياسي بين اليهود الاوربيين والعرب الفلسطينيين يتجاهل سر كراهية العرب للصهيونية، ويؤكد على فكرة العداء المجنون من جانب العرب . إنهم يحاربون الرواد العبريين من خلال الفيلم لايمانهم البدائى بالسحر أو كرغبة في جهاد إسلامي أو نتيجة نوع من التعطش للدم .. أو في أحسن الفروض نتيجة استغلالهم من قبل زعمائهم الفاسدين الذين يستخدمون العدو الصهيونى وسيلة للسيطرة على شعوبهم[٥٠] .

---

(٥٠) هذا الرأى يتجاهل دور الزعماء العرب المؤيدين للصهيونية مثل الملك فيصل الذى اتفق مع حاييم وايزمان على تخليه عن كل فلسطين للصهيونية مقابل دعم اليهود له دبلوماسيا وماليا وفنيا لاقامة دولته العربية الكبرى مستقبلا إلا أنه لم يجد مؤازرة من الجماهير العربية لمطالبه واضطر لمسايرة الاجماع العربي .

علينا ونحن نشاهد فيلم « صابرا » أن نتعرف أيضا على الظروف التي أحاطت بظهـــوره، وهي ظروف تزامنت مع الولادة الجنينية لصناعة الفيلم العبرى وبداية لغة عـبرية ، علمانية ، منطوقه . فالفيلم يشير في عناوينه الداخلية إلى عزم الرواد ، التحدث فقط بلغة الآباء الخالدة » ، وهو مايشير إلى بعد انعكاسى(٥١) ذلك ان اسم الفيلم يتضمن لوناً من ألوان الريادة باعتباره أول فيلم يستخدم السرد باللغة العبرية(٥٢) . وطوال العقود الثلاثة الماضية كانت المسرحيات والاوبرا والأفلام تناقش وفقا لما تؤديه من دور في نشر وتدعيم العبرية . ولهفة ، الياشوف ، لمشاهدة الفيلم يرجع جزء منه إلى أنه أول شريط صوت ينطق بها . والحماس الذى قوبل به أول فيلم تسجيلي ناطق وهو « هذه هي الأرض » للمخرج « أجاداتي » كان « احتفالا باللغة العبرية » . وقد أعلن عنه باعتباره فيلم البداية « بيرشت » be Reshit (والتي تعني في « البداية » و « سفر التكوين ») ولأنه يحكي عن شعب بدأ من البداية . وبهذا ربط النقد الدعائى بين موضوعه وبدايات العبرية الحديثة للياشوف والتجديد العلماني « اللغة التوراتية » . ولأن إحياء اللغة العبرية كان يلعب دورا محوريا في النهضة القومية فإن أي انحراف عن هذا الخط كان يواجه بالمعارضة من مختلف المنظمات مثل «اتحاد العبرية فقط» راك ايفريت Rak Ivrit و « فرق الدفاع عن اللغة العبرية Gdud Maginei ha Safa haIvrit ضد «بابل اللهجات واللغات الأجنبية التي تبتلع أصوات لغتنا في شوارع أول مدينة عبرية « تل أبيب » (٥٣) . وكانت فرق الدفاع عن اللغة العبرية تغنى في شوارع تل ابيب ، وخاصة أغنية « أيها اليهودى تحدث العبرية » .. كاستراتيجية لها . وبدأت دور السينما والمسارح التي لاتستخدم العبرية تتعرض للهجوم عليها . وعند عرض اوبريت « شولاميت » لـ «جولد فاين » بلغتها الأصلية – اليديشية – هاجمها متعصبو اللغة العبرية بالقنابل التي ينبعث منها رائحة كريهة . وعند عرض أول فيلم أمريكي ناطق باليديشيه في فلسطين وهو « أمي اليهودية »(*)

---

(٥١) لم يكن « الكسندرفورد» مخرج « صابرا» يتحدث العبرية .

(٥٢) ياكوف رابى : جمانيزيوم «هرتزليا كمركز ثقافى لشباب تل ابيب » في «العشرين سنة الاولى» ، ص ٢٤١ .

(*) عرض الفيلم في مصر بدار سينما اولمبيا في الفترة من ١٩–٢٥ يناير ١٩٣١ وكما تشير دعاية الفيلم التي توزع على الجمهور ، ناطق ومتكلم من البداية الى النهاية على ماكينة ويسترن الكتريك ، وهو من بطوله « هارى بيل» ويعرض لأول مرة في القاهرة . ويشير الإعلان الذى كان ينشر بالعربية والعبرية والفرنسية واليونانية عن الفيلم « مأساة عاطفية مفجعة ذات ست فصول تريثا في أحد تفاصيلها التضحيات السامية للحب الأبوى في الأسرة اليهودية . الدور الكبير في هذه الرواية الفذة يقوم به المغنى الشهير شميلكل Schmilekel . (المترجم) .

Mayne Yidishe Mame -١٩٣٠ ، قذفوا الشاشة بالحبر والقنابل ، وتظاهر جمهور «اليشوف» خارج دار العرض حتى تم سحب الفيلم . وقد تم التوصل إلى تسوية تقضى بحذف كل الاجزاء الناطقة باليديشيه وعرض بلاصوت[٥٣] . ونظراً لحداثة استخدام الدوبلاج فى نهاية الثلاثينيات وأوائل الاربعينيات فقد تم حظر غير رسمى بمنع استخدام اللغة فى «الياشوف» . وقد قام « ياكوف ديفيدون » على سبيل المثال بعمل دوبلاج بالعبرية لعدة أفلام «يديشيه» مستوردة ، ولم تعرض أفلام ناطقة بها إلا فى الستينيات بعد أن صارت السيادة للعبرية ، وفى عام ١٩٨٣ انتج فى اسرائيل أول فيلم ناطق باليديشية هو « عندما يعطون يأخذون» . كما لعبت « حرب اللغات » دورا فى مقاومة دور العرض الناطقة بلغة أجنبية خشية أن تقف عثرة أمام انتشار العبرية كلغة منطوقة ، وهو نفس الموقف الذى اتخذه الموسيقيون ازاء دور العرض الناطقة بلغة أجنبية[٥٤] .

وكان لاستخدام العبرية كلغة منطوقة أثرها على اللغات الشرقية ، فقد اثرت اللغات الاوربية عبر المستوطنين من يهود أوربا – على العبرية ذات الجذور السامية فى مفرداتها ونطقها مما جعلها أقرب إلى الاوربية الذين رفضوا استخدام العبرية السامية ، والتى تعتبر تاريخيا أكثر « صحة » فى منطقها عند « السفارديم » ، وتقترب كثيرا من اللغة العربية . ونظرا لأن تراث فقه اللغة فى القرن التاسع عشر كان يعتبر العربية لغة تتصف « بالبربرية » و « الجمود » و « الغموض » ، ومن ثم فهى تتصف بـ «دونية» الناطقين بها .. وحضارتهم أيضا . هكذا استعار رواد العبرية الجديدة أساليب علم اللغة المقارن الأوربى . وباعتبار العبرية هى ماينطق به مواطنوهم الاوربيون فقد نسب الى الاشكنازيم بتعال كل نقيصة .. خاصة اللغة العبرية ، وهو التشويه لـ « سامية » العبرية الذى وجد الشرعية من المؤسسات . ورغم أن لجنة اللغة العبرية وافقت عام ١٩١٣ على اعتبار اللهجة السفاردية صحيحة فإن معيار انصار مركزية اللغوية الاوربية أدى ببعض علماء اللغة للمطالبة بالإلغاء الرسمى لبعض حروف الصوائت الساكنه .. باعتبارها « بربرية » و «فظه »[٥٥] دون أى أساس علمى ، وبذا صار موضوع الفونيمات السامية موضعا للسخرية وتحول معه الشرق الاوسط إلى جزء من نموذج لغوى . وقد شكل الخطاب الاكاديمى الخاص باللغة العبرية نتائج خطيرة على ممثلى المسرح والسينما ، فقد وقع بعض الممثلين والممثلات خلال العشرينات تحت تأثير « زئيف

---

(٥٣) اريك جولدمان : رؤى وصور واحلام : الفيلم اليديشى .. ماضيه وحاضره ، ص ٦١ .

(٥٤) هوشبرج : موسيقى فى تل ابيب ، ص ١١٠ .

(٥٥) افراهام مالون : كفاح اللغة العبرية ، ص ١٥٧–١٥٨ .

جابوتنسكي ، الذى علمهم للهجة العبرية ، والذى كان يرى من خلال منظور جغرافي زائف ان اللغة العبرية لغة بحر أوسطية وأقرب للايطالية والاسبانية منها للغات الشرق . وهي وجهة النظر التى تعبر عن آرائه السياسية التي جعلته يطالب بـ «سور حديدي» ضد العرب . وفي مقالة نشرت له عام ١٩٣٠ يعرض البعد القومي لمعادلة اللغة للعربية قائلا : (هناك من العلماء من يرى بوجوب اقتراب لغتنا إلى العربية .. وهذا خطأ .. وعلى الرغم من أن العبرية والعربية تنتمي لأصول سامية ، إلا أن هذا لايعني ان آباءنا كانوا يتحدثون العربية .. فنحن اوربيون .. وموسيقانا وذوقنا أوربي .. هو ذوق « روبنستاين » و « مندلسون » و « بيزيه »)[٥٦] .

ورغم الشواهد التاريخية واللغوية الواضحة فقد زعم بعض العلماء من أنصار العبرية الجديدة من أوربي « اليشوف » بأن العبرية وان كانت ترتبط بلغات أخرى .. إلا أن اللغة العربية ليست من بين هذه اللغات . وقد شكل تبني الممثلين والممثلات عبرية « جابوتنسكي » المعدلة أهمية في تشكيل اللغة ، خاصة بعد أن أضفى مسرح « هابيماه القومي » الشرعية على العبرية الجديدة باستخدامها في عروض يهود « اليشوف » وأوربا . باعتبارها تجسيدا لنهضة اللغة العبرية . وهي ادعاءات تثير السخرية ، خاصة اذا علمنا أن يهود السفارديم - والى حد ما الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية - يشكلون الغالبية العظمى من الناطقين بالعبرية ، وعلى هذا اعتبرت العبرية التى قامت على اللغوية الاوربية هي « عبرية الصابراه » .. و « لهجة اسرائيل » .. ومن ثم لها السيادة ، في حين أصبحت عبرية السفارديم والفلسطينيين السامية .. هامشية ! هكذا صارت « اللغة الجديدة » السيطرة والهيمنة ، وبالتالي هي لغة السينما والمسرح العبرى (الاسرائيلي فيما بعد) ، كما خضعت بقية المؤسسات .. النظام التعليمي والاذاعة والتليفزيون الى السيطرة اللغوية ليهود أوربا ، وصار توزيع الأدوار في السينما والمسرح يتم وفقا للجنسية الأصلية للممثلين ، واستبعدت المسارح اسناد أدوار للممثلين من الناطقين باللهجة الشرقية . وكمثال .. فقد رفضت اللجنة الحكومية التى تمنح مساعدات المسارح « الريبوتوار » إسناد أدوار للممثل العراقي « أرى إلياس » لأن لهجته الشرقية لاتؤهله للقيام بأدوار « كلاسيكية » و « عالمية »[٥٧] ، رغم أنه أدى الكثير من هذه الأدوار على المسرح العراقي .. وبذا صارت « المكانة » الثقافية مرتبطة أشد الارتباط بالطبقة كما يقول « بيير بوردو »[٥٨] . وعند ماطلب نفس الممثل أن يلعب دور « شايلوك » قيل له إن لهجته كوميدية لاتناسب الجمهور[٥٩] ، وهو

---

(٥٦) زائيف فالديمير جابوتنسكي : اللهجة العبرية ، ص ٤-٩ .

(٥٧) آرى الياس : نقطة ذات مذاق مر في الفم Aperion (شتاء ٨٣-١٩٨٤) ، ص٥٩

(٥٨) بيير بوردو : نقد اجتماعي لملكة التذوق .

(٥٩) الياس : نقطة ذات مذاق مر في الفم ، ص ٥٩ .

رفض غير مبرر لأن المخرج الواعي يمكن ان يستغل هذه « اللكنة » لابراز هامشية « شايلوك في اطار مجتمع مدينة البندقية المسيحية[٦٠] . ولم يعد امام الممثلين من السفارديم الا العمل مجبرين في المسارح التجارية والسينما الشعبية (افلام البيروكاس) حيث حققوا نجاحات مذهلة . ان رفض وتجاهل وجود أية روابط ثقافية بين اللغتين العربية والعبرية ، وهو الرفض الذى تحركه دوافع ايدلوجية ، يعنى انكارا وتجاهلا لاشكالية هوية العربي اليهودى ، وهو التجاهل الذى يبدو غريبا لو علمنا أن غالبية النصوص اليهودية في الفلسفة وقواعد اللغة العبرية (سعديا جاعونSaadia Gaon) والشعر (يهودا الحريزى Yehuda AL Hanizi) و (ين جبيرول Gabirol) والطب – موسى بن ميمون – كتبت كلها بالعربية، وان العربية و العبرية كانتا– في فترة ما – محل عداء من فقه اللغة الأوربي المعادى للسامية والذى أقام ثنائية ضدية[٦١]– لحساب صورة الذات الاوربية –، بين اللغات الهندوأوربية « الدينامية» و«المتجانسة» واللغات السامية « اللاعضوية» و« المتحجرة » والعاجـزة عن «التجديد الذاتى» ، وكما شاهدنا بعودة الرواد إلى « لغة الآباء الخالدة والأزلية » فى سينما « الياشوف » ممثلة فى الاحتفاء بفيلم « صابرا» فإن إعادة تجديد الصهيونية للغة العبرية يكشف عن تناقض التجديد للسان الشرقى فى نفس الوقت الذى تقتلع فيه الصهيونية جذور شرقيتها، كما أن تجديد اللغة العبرية في بدايات السينما الاسرائيلية عبر الخطاب الصهيوني ترث ثنائية انقسام حركة سياسية علمانية تجعل من العبرية الحديثة نموذجا للغتها القومية ، فى نفس الوقت الذى تعضد بنيتها الفوقية ايدلوجية « طبقة تحتية دينية تتجسد في أفكارها عن « عودة أهل الكتاب » إلى «الأرض الموعودة » .. وضمنيا فى « لغة عدنية » [٦٢] . هذه الفكرة المثالية فى استعادة وتحرير لغة لم تمسها يد بشر سوف تتوارى فيما بعد بالمشاغل « الدنسة» لدولة فى دور التكوين ، مثل التخلف عن بقايا الدعاوى الحماسية عن المسيح المنتظر في الأفلام الأولى ليحل محلها اهتمامات علمانية لأمة ناشئة .

---

(٦٠) وهو رفض يدعوللسخرية لأن لغة شكسبير تتميز بتعدد اللهجات واللغات الطبقية والعرقية والإقليمية ولأن أعماله تمثل بمختلف اشكال الانجليزية كما انه رفض يتجاهل ماتحمله لغة شكسبير من صفات كرنفالية .

(٦١) هذا التناقض بين الشرق والغرب كما يقول ادوارد سعيد فى كتابه « الاستشراق» كان يشكل جزءا من تيار عام فى ايدلوجية القرن ١٩ فيمايتعلق بالعوامل البيولوجية في عدم المساواة العرقية وهو مانجده عند « كوفييه » فى « مملكة الحيوان» و « جوبينو» فى « مقاله في التفاوت بين العروق الانسانية » و « روبرت نوكس » فى « اجناس الإنسان» .

(٦٢) لهذا السبب يرفض غلاة رجال الدين اليهود الصهيونية لأن « العودة » في تراثهم تعنى انتظار المسيح المنتظر، ومن ثم يرفضون هذا الاستخدام العلماني في لغة مقدسة في انتظار الألفية الثالثة لاستخدامها في الأنشطة الدينية فقط .

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - مابعد ١٩٤٨



أحبك يا روزا ... ميشيل بات آدم يوسف شيلوحا

متمردون ضد الضوء .. داود «ديفيد اوباتشو» ينتحب موت ابنه «سليم» (بول ستاسينو)

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - مابعد ١٩٤٨

باستثناء فيلمي « أوديد التائه » و« صابرا »، لم تنتج اسرائيل فيلما روائيا حتى قيام الدولة[١]، لأن الآلة السينمائية كانت موجهة للأفلام الإخبارية والدعائية تلبية للمتطلبات العملية الآتية: ويعتبر هذا العام له دلالته على مستوى قيام الدولة وتطور السينما، حيث بدأ النشاط السينمائي أكثر تنظيما مع ازدياد دوره، ليس من أجل الدعاية الصهيونية في الخارج فقط، بل وفي تطبيع المهاجرين الجدد في الداخل. ورغم انقضاء حوالي ثلاثة عقود بين فيلمي « أوديد التائــه » و « صابرا» وأفلام مابعد قيام اسرائيل مثل « التل ٢٤ لايجيب» -٥٥- و « عمود النار » -٥٩- و « كانوا عشرة » -٦١- و« متمردون ضد الضوء » -٦٤-(*) و « الهدف تيران » -٦٨-(**) و « الهروب الكبير » -٧٠- (***)والتي تتناول موضوعاتها الموقف السياسي، فمازالت هذه الأفلام تتشابه في بنيتها التي شكلتها بدايات الايدلوجية الصهيونية. وحتى منتصف ونهاية الستينيات فإن غالبية هذه الأفلام ركزت على بطولات اسرائيل الخارقة على أرض الواقع من خلال الصابرا والكيوبتزات والجنود ضمن سياق الصراع العربي الاسرائيلي، إما كخلفية لها مثل « دان كيشوت وسعديه بانزا Dan Qaixote and Sa'adia Panza- ٥٦- و «زوجة البطل » Hero'swife -٦٣- و« يالها من عصبة» What a gang -٦٢- « اعطني عشرة رجال يائسين Give me ten Desperate Men -٦٤- أو كموضوع محوري كما في « التل ٢٤ لايجيب » -٦٢- « وفتاة من سيناء» Sinaia(****)أو « متمردون ضد الضــوء » و « خمسة أيام في سيناء» -٦٩-) وعندما يتصدر الصراع موضوع الفيلم فمن خلال موضوع الحرب.

وسوف أتعرض لبعض الأفلام التي تناولت بشكل رئيسي المواجهة بين طرفي هذا الصراع محللا شفراتها السياسية وأسلوب السرد فيها مشيرا إلى أنماط تمثيل الذات وتمثيل الآخرين، وهي أنماط تتكرر في افلام الصهيونية القومية.

---

(١) يعتبر فيلمي « فــوق الانقاض » On the Ruins (١٩٣٦) للمخــرج ناثان اكسيلورد و « منزل أبي » - ١٩٤٧ للمخرج «هوبرت كلين» ضمن أوائل الأفلام الروائية التي انتجت في فترة ماقبل قيام اسرائيل.

(*) يذكر احمد الحملي في ترجمته لأفلام الصهيونية في فلسطين (١٩٠٢-١٩٤٧) في كتابه « السينما والتاريخ(٤) سنة ١٩٩٢ أن فيلم « فوق الخرائب » "onthe ruins" من انتاج ١٩٢٨ واخراج اكسيلورد و« الفريد فلف» وتمثيل يهودا جباي - وناي لفين - ومن انتاج أفلام كرمل (المترجم)

(*) وزع في الخارج باسم « رمال بير سبع » .

(**) وزع في الخارج باسم « كو ماندو سيناء » .

(***) وزع في الخارج باسم « هجوم النسور عند الفجر » .

(****) وزع في الخارج باسم « غيوم فوق اسرائيل » .

التل ٢٤ لايجيب (١٩٥٥)

(Givá 24 Ein ona)

خلال فترة الخمسينيات وبداية الستينيات كان غالبية المنتجين والمخرجين والفنيين العاملين في السينما الاسرائيلية إما من الأجانب أو المهاجرين الجدد من أمثال المخرج البريطاني «ثورولد ديكنسون» ، والتل ٢٤ لايجيب »[٢] أو الامريكي اليهودي لارى فريش Frisch (عمود الملح "Pillar of Fire" والعراقي اليهودي ، نورى حبيب ، (بلا وطن ٥٢) " without a homeland الذين ساهموا في مولد صناعة السينما ، والذين جاءوا أساسا بناء على دعوة من وحدة « السينما» بالجيش التى شكلتها قوات الدفاع الاسرائيلية عام ١٩٤٨ لإخراج أفلام تعليمية للجيش ، وكمثال فإن المخرج ديكنسون أخرج للجيش الفيلم التسجيلى - الخلفية الحمراء ، ٥٣ ، The Red Background عن سلاح المشاه ، وكان يعمل أساسا بالأفلام التسجيلية في بريطانيا وتأثر بمدرسة «جرير سون» ، وهو التأثير الذي يبدو لحد ما في فيلمه الطويل ، التل ٢٤ لايجيب ، الذى تكلف أربعمائة الف دولار - وهى ميزانية مرتفعة نسبيا - وحقق بعض النجاح التجارى في الخارج والداخل وفاز بجائزتى تكريم في مهرجان » كان » السينمائى» وتدور أحداثه عام ١٩٤٨ حول القصص الشخصية لأربعة مقاتلين هم : ايرلندى ، ادوارد مولهر - يهودى امريكى (ميشيل واجد) ومقاتل من الصابرا (اريك ليفي) . ومقاتلة من السفاردى (مارجليت اوفيد) ، وقد كلفوا بمهمة الدفاع عن أحد التلال خارج القدس لضمان وصول اسرائيل إلى المدينة . ويبدأ كل منهم - وهم في طريقهم لأداء المهمة - في سرد تفاصيل تجاربهم العسكرية السابقة .. جذور معتقداتهم الصهيونية . والبناء السردى لهذه القصص يحاول أن يقدم الكفاح من أجل الاستقلال من منظور « موضوعى » عبر اكثر من وجهة نظر، وهو مايمثل أسلوبا غير مألوف في أفلام البطولة القومية . وبأسلوب أشبه بأسلوب المخرج الايطالى «روسوليني» في فيلمه بيزا Paisan -١٩٤٦- يبدأ الفيلم بلقطة على خريطة استراتيجية لاسرائيل وصوت المعلق يشرح تحركات القوات . وهو مشهد البداية الذى يوحى « بصدق مايقال » وتوثيقا «للحقائق» ، ومن خلال منظور اسرائيل في نفس الوقت. والسهام التى تحدد اتجاهات القوات العربية الهجومية على اسرائيل تشير إلى المزاعم الاسرائيلية بأنها أمة تحت الحصار، وهو ماسيتعرض له الفيلم بعد ذلك بتوسع ، ثم يقدم الفيلم أبطاله الأربعة في لقطات قريبة

---

(٢) كان من المفترض ان يقوم باخراج الفيلم « بيترفراى » لكن « ديكنسون » حل مكانه لخلاف مع المنتجين، وبناء على حكم المحكمة وضع اسم « فراى » على عناوين الفيلم كواحد من المنتجين.

ومتوسطة في البداية وهم موتى بينما صوت الراوى يعرفنا بأسمائهم ليعود بعدها اليهم وهم أحياء قبل أداء مهمتهم ، ومن خلال الفلاش باك العام – العودة إلى الوراء – يقدم الفيلم نفس المشهد الفلاش باك ثلاث مرات تمثل ثلاث قصص مختلفة لهؤلاء المقاتلين يجمعها تل ٢٤ . وبانتهاء قصصهم وتعرفنا على بطولاتهم يصلون إلى التل ليلا دون أن نرى دفاعهم الحقيقي.. إلا من سماع طلقات البنادق. وفى الصباح تصل سيارة جيب تحمل ضابطا فرنسيا رسميا من قبل الأمم المتحدة حيث يدعى كل من العرب والاسرائيليين أن التل لهم . حجة العرب فى هذا أن المدافعين عن التل قد قتلوا وعلى هذا لايوجد دليل لمزاعم الجانب الاسرائيلي . لكن المسئول الفرنسي يكتشف أن العلم الاسرائيلي فى قبضة مقاتلة اسرائيلية. وهو دليل على أن موتها يدل على صدق المزاعم الاسرائيلية ، ومن ثم يعلن أن التل من حق اسرائيل . واستكمالا لدائرة السرد تعود بدا نهاية الفيلم إلى صور جثث الأبطال لمزيد من ذروة توحد المشاهد معهم بعد أن رأيناهم فى مشهد البداية على مبعدة نسبية للجنود المجهولين، وكما في الأفلام الوطنية الأجنبية كما فى « روما مدينة مفتوحة » –٤٥– و « معركة الجزائر » –٦٦– كبديل مجازى لبعث الوطن . ومصير الابطال فى الفيلم ضمن السياق الاسرائيلي يربط عنصر السرد بمفهوم التضحية بالنفس من اجل الوطن والتى تتجسد فى عبارة « بموتهم وهبونا الحياة » . فالموت والاستقلال يلتحمان فى العقل الجماعي . وهى العلاقة التى تبدو واضحة فى ربط « يوم الذكرى » Yom ha hazikaron بيوم الاستقلال Yom habtzmaut حيث تبدأ الاحتفالات بيوم الاستقلال مباشرة بعد نهاية يوم الحد القومي . وبنفس هذا المنطق فإن العنصر الجماعى فى نهاية الفيلم يصبح نتيجة تراكم الأعمال البطولية الفردية، والتى كان لابد منها لمولد الأمة . والاستغراق التربوى للفيلم بهدف تآلف المشاهد مع قصة / تاريخ المقاتلين الصهاينة يبدو صارخا ازاء عدم الاهتمام بامداد نا بأية معلومات عن العرب، والفيلم بهذا يشبه فيلم « عمود النار » للمخرج لارى فرينش الذى على الثنائية الكلاسيكية فى أفلام الحرب والويسترن من حيث إغفالها لهوية العدو كضرورة حتمية فى بناء شخصياتها الشريرة المجردة. وكنوع من البنية الغائية ضمن السياق الشرق أوسطى فإن اختفاء ولاتواجد التاريخ العربي يتضمن عدم وجود هوية قديمة موحدة ، وفى أفلام أخرى تدور أحداثها اثناء حرب ١٩٤٨ مثل «عمود الملح» و « يالها من عصبة » للمخرج « زنيف هافاتزليت » و « انه يمشى عبر الحقول » –٦٧– اخراج « يوسف ميللو» تختفى الشخصيات العربية – بالمثل – وخاصة فى فيلم « عمود الملح» الذى يركز موضوعه على الحرب ذاتها، والجنود العرب يظهرون عن بعد بصفتهم ممثلون للعنف. وفى فيلم « اعطنى عشرة رجال يائسين» لايظهر العرب فى الفيلم بل يقومون بدور السرد كرسل للموت « خاصة

وأن مـوت البطل يأتي على يد العـرب الذين وضـعوا لـهـا نقتله. والظهـور الشـاحب لاثنين من المسئولين العرب في فيلم « التل ٢٤ لايجيب » ليس له من هدف سوى تأكيد الانطباع بحصار اسرائيل . ورغم هذا الغياب العربي فإن الفيلم يشير اليهم عبر الحوار أوضمنا عبر سلوك الأبطال ، واستبعادهم يمثل هجوما عليهم وتدعيماً لتماهي المتفرج بالقوات الاسرائيلية ، التي تبدوغالبا في جو حصار، في حين يبدو العرب دائما في لقطات طويلة عامة ، وعندما تدور المعركة ليلا يظل المشاهد جاهلا طبيعتهم الإنسانية . ورغم أعدادهم وسلاحهم الضخم، فتأثيرهم ضعيف على المشاهد لأن الكاميرا لاتظهرهم في لقطات قريبة ولايتعرف عليهم إلا العدو من خلال البندقية والكوفية على رءوسهم. وأثناء المعركة تنحاز الكاميرا في صف الجنود الاسرائيليين لربط المشاهد بالجانب المؤيد لاسرائيل . ورغم أن احداث الفيلم تقع اثناء الحماية البريطانية على فلسطين، وبصفة خاصة اثناء الهجرة اليهودية اللاشرعية لفترة مابعد الهولوكوست، عندما كان اليشوف يعتبرون بريطانيا عدوة لهم من مقاومتهم السرية لها، فإن الجنود البريطانيين في الفيلم اكثر تواجدا من العرب ويتناولهم الفيلم بتعاطف اكبر . وهو التعاطف والمصالح اللذان يعكسان الاهتمام الكبير بالثقافة والتاريخ الاوربي. وفي حين يتم تجاهل العرب تماما في الفيلم تستمر نفس السياسة خارج السينما.. في السياسة التعليمية كمثال[٣] . فالبريطانيون في الفيلم لهم الامتياز والأسبقية على العرب من خلال الحوار واللقطات القريبة والتماهي السينمائي. وكمثال ففي أحد مشاهد الفيلم الأولى يظهر طفل يهودي وهو يبكي وتتوقف أمامه سيارة حيث يبدي الجندي اهتماما به. وبعد أن توضح له امرأة ان الطفل يريد العودة إلى بيته يبدو الجندي البريطاني في لقطة قريبة وهو شارد مستغرق في التفكير ويقول : «وأنا كذلك .. وأنا كذلك». وهي صورة توضح مدى طيبة قلبه وأنه كاره لتواجده في فلسطين. انه هنا على عكس الجنود الأردنيين والمصريين كما سنرى في فصول أخرى «- موجود رغم ارادته . هذه الصورة لوضع الحماية البريطانية لاتعكس فقط حقيقة أن المخرج انجليزي الجنسية، بل طبيعة العلاقة الدافئة بين بريطانيا واسرائيل في الفترة التي صنع فيها الفيلم . (وقد حاربت بريطانيا وفرنسا بجانب اسرائيل ضد مصر عام ٥٦ تعبيرا عن العلاقة الجغرافية بالغرب المستعمر) . هذا الغياب بالنسبة للعرب يمثل صورة متناقضة لصورة « الدروز » في الفيلم ، حيث نرى صورا لقرية درزية مع صوت الراوي يخبرنا بأنهم يختلفون دينيا عن العرب رغم التشابه معهم . والمرأة الدرزية التي ظهرت وهي تغني بالعبرية والعربية قامت بدورها مطربة اسرائيلية

---

(٣) انظر : صبري جرجس : العرب في إسرائيل.

مشهورة من أصل يمني هي « شوشانا دامارى» وذلك بهدف تأكيد تصنيف الدروز « بالسكان الطيبين» ، مثل هذا التعاطف يعكس أيضا سياسة اسرائيل الرسمية فى تعاملها مع « الدروز » باعتبارهم حلفاء لها .. بل ويمكن تجنيدهم فى الجيش . وفى حين يتجاهل الفيلم العرب على المستوى الفردى والجماعى يبدو الجنود الاسرائيليون (وحلفاؤهم) كأفراد يحملون وعيا يشكل جزءاً من التاريخ الجماعى لأمة ، والوضع الاسرائيلى يوجز أكثر من مرة عبر اكبر من وسيله سردية وسينمائية على مستوى الحوار فى الفصل الثانى – كمثال – عندما يسأل الجندى الأمريكى زميله الاسرائيلى – وبصفته مراقب موضوعى لم يحدد انتماءه بعد لأى من الجانبين – يسأله : كيف يمكن للاسرائيليين الانتصار على العرب رغم تفوقهم العددى؟ فيجيبه الاسرائيلى : لاخيار أمامنا .. وهذا هو سرنا ، وهى الاجابة التى تمهد للتفسير المرئى فى المشهد التالى له ، مشهد حمام السباحة وعندما يبدأ فى التعرف على حقائق التجربة اليهودية وطبيعة الصهيونية وتجربة ووجهات النظر العربية لايجد تفسيرا لما يحدث . وفى حواره مع انجليزى وواحد ممن يمثلون العرب يشكو الامريكى من ان البريطانيين يساعدون العرب من أجل البترول، فى حين يمنع اللاجئون اليهود من العودة إلى وطنهم ولايجدون مكانا آخر يذهبون إليه ، واهتمام الأمريكى بمعاناة اليهود لايجد فى المقابل سوى تفاهة العربى الذى يستمتع بحمام السباحة وعدم انتمائه لقضية نبيلة يدافع عنها . وفى نهاية المشهد يوضح له العربى نهاية اليهود فى فلسطين بأن يدفع الأمريكى اليهودى إلى حمام السباحة . وهى الصورة التى تعزف على مخاوف اسرائيل باعتبارها دولة محاصرة بين البحر بالمعنى الحرفى وبحر العرب ككثرة على مستوى الاستعارة . وبهذا ترتبط بنية الشعور فى «عدم وجود خيار » بالموقف الطبوغرافى التى تنشرها الدعاية الاسرائيلية . ضمن هذا السياق علينا أن ندرس الأفلام الروائية على مستوى التناظر homological كجزء من خطاب متواصل يتمثل فى الخطب السياسية والمقالات الافتتاحية فى الصحف والأغانى والكارتون، والأفلام التسجيلية الممولة والخطب الرسمية . والنشرات الدعائية الموجهة للسواح فى الخارج تحرص على التأكيد برغبة العرب فى إلقاء اليهود فى البحر ، وفى أحيان كثيرة تصور بالكاريكاتير صورة عربى عملاق بالكوفية وهو يرفس بـ « صابرا» ضئيل على رأسه غطاء الرأس «التمبل» . إزاء هذا العدوان العربى يصبح السياح الاسرائيليون مزودين « بمعرفة الرد » باعتبارهم بمثابة سفراء للدولة فى الخارج يمثلون هوية جماعية بمقدورها إحباط أية انتقادات فى مواجهة « الأغيار » الغربيين الذين يقدمون مرة على أنهم حلفاء « طبيعيون » ومرة على أنهم أعداء للسامية . هذه المبالغة الكاريكاتورية والرغبة فى خلق صورة جماعية مرجعها عقلية الدولة التى ترى نفسها فى حالة حصار دائم وعلى المستوى الجماعى

للحشد العسكرى العربى الذى يفوقهم وكذلك إلى مذابح Pogroms فى أوربا وتبريرا لعقدة اضطهاد الجيتو لليهود القلة الذين لايملكون وسيلة للدفاع ازاء هجوم الدهماء المعادين للسامية. وبرغم ان اسرائيل تعتبر نفسها نقيضا لعقلية الجيتو فإن خطابها الرسمى يترجم بعض عناصر « الشتيل » السابقة ، وخاصة مفهوم القلة المحاصر بكثرة - إلى الحاضر .. من خلال بطولات موقف « اللاخيار». بهذا الفهم يمكن ادراك مغزى الجملة التى يقولها الجندى الاسرائيلى للامريكى اليهودى فى فيلم « التل ٢٤ لايجيب » ونهاية مشهد حمام السباحة المجازى بما يعنيه من مصير اليهود فى حالة انتصار العرب مع اللقطة القريبة لعناوين احدى الصحف « مولد اسرائيل». وتقابل الصورة توضح مغزى كلام الجندى الاسرائيلى حول عدم وجود حرية للاختيار، وعدم وجود مأوى بديل لهم، وسر بطولاتهم وحقهم الاخلاقى فى الوجود، وهو منطق يعكس التأويل الصهيونى الذى يقوم على استئصال عرب فلسطين. بهذا المعنى فإن الفيلم يعبر عن الخطاب الرسمى للسياسة الاسرائيلية والذى يقوم على إلغاء واقع الشعب الفلسطينى .. صراحة حيث تصر جولد مائير على عدم وجود شعب فلسطينى ، .. او ضمنا من خلال تجاهل حق الفلسطينيين فى التمثيل - الذاتى .. بل وفى حق الاسرائيليين اليهود فى اجراء حوار مع منظمة التحرير الفلسطينية. هذا التجاهل التاريخى يعاد تقديمه فى افلام مثل « التل ٢٤ لايجيب » من خلال عدم الاعتراف بتاريخ وثقافة العرب الفلسطينيين، فالهجوم العربى فى الفيلم يشوه سياقه ويبدو غيرمنطقى، بينما المشاهد قد هيء نفسيا وتاريخيا لتأييد الجانب الاسرائيلى. وكمثال .. المشهد الذى سبق المعركة حول مدينة القدس فإن القائد (أدى الدور يوسف يادين شقيق الأثرى المعروف بيجال يادين) يلقى خطبة حول ضرورة العودة إلى الاراضى المقدسة. وأثناء حديثة عن أسوار القدس التى تنتظر الجنود الاسرائيليين منذ ألفى عام تستعرض الكاميرا طويلا الأسوار، ثم تنتقل فى لقطة استعراضية موازية على صف الجنود الاسرائيليين فى حالة استعداد...، والتعبير اليهودى «انتباه » Laamodom يعنى عدم الحركة والصمت، يستخدم هنا كاستعارة بديلة « لانتظار » الأسوار لحظة اقتحام الجنود للوصول اليها. وحالة انتظار الجنود والأسوار التى تحيط بالمعبد اليهودى قبل لحظة اعادة التوحيد الحاسمة هى إعادة تشفير encodes لنظرة الشعب اليهودى المثالية التى ترى بأنهم خارج التاريخ منذ ثورة باركوبا(*) Bar kokhba وماتلاها من نفى ومن قيام الصهيونية الحديثة التى ستذيب أخيرا

(*) بركوبا أوبركوخبا.. ثائر يهودى ظهر فى القرن الثانى الميلادى حوالى ١٣٠م دعا بطرد الرومان من فلسطين وادعى انه المسيح المنتظر لذا سمى بركوبا .. أى ابن الكوكب أو النجم، وعندما هزمه الامبراطور «هدريان» وهدم آخر معاقل اليهود سماه اليهود، بركوزيبا، أى « ابن الكذاب» بعد أن أدركوا كذبه (المترجم).

التاريخ المتجمد لألفى عام. والاستعارات اللغوية والبصرية تشير إلى استعارة تعليمية للبعث الجديد، والحاجة إلى قوات الدفاع الاسرائيلية ترد الحياة ثانية – عبر الأســوار القديمة – مايريط الحاضر ممثلا فى شباب البعث الجديد بالماضى.. مملكة اسرائيل. وعلينا أن نتذكر هنا أن دور علم الآثار قد لعب دورا خطيرا فى الكشف عن آثار الماضى التوراتية والتى تم استغلالها لأهداف سياسية لإثبات الحق التاريخى فى «ايرتس اسرائيل» ، والمقابل الدرامى ، لأثرية النص اليهودى » فإن فكرة وجود الآثار المادية تحمل معها الوجه الآخر لفكرة الوطن المادى كنص، والتى تقرأ مجازيا ضمن سياق التأويلات الصهيونية بـ « حق ملكية الأرض » ، ومن ثم إلى فكرة الطبقات الجيولوجية التاريخية فى اطار الجيولوجيا الساسية . وفكرة «الطبقات الجيولوجية العميقة » بالمعنى الحرفى والمجازى تقترن بيهود اسرائيل ، فى حين أن الطبقات الجيولوجية السطحية تقترن بالعرب، وباعتبار طبقات » سطحية، حديثة بلاجذور تاريخية، وباعتبار العرب « ضيوفا» فى الأرض فإن وجودهم لايعتد به ، تماما كطبقة الأرض السطحية التى يعيد الزمن تشكيلها لطمر أو إخفاء آثار القرى والحياة العربية والتى سميت فى بعض الحالات باسماء يهودية. والبحث فى باطن الأرض للوصول إلى طبقاتها السفلية هو بحث عن اسماء الأماكن، وهى الحفائر التى كشفت فى أحيان عن أسماء عربية لبعض القرى تشبه أو تعتمد على اسماء عبرية توراتية تعود لفترة ماقبل العرب، وفى أحيان أخرى استبدلت الاسماء العربية لها بأسماء عبرية قديمة/ جديدة. وأبطال فيلم « التل ٢٤ لايجيب » يفسرون بإصرار ويبررون سلوك ومنطق الصهيونية . والارتباط الغربى بالأبطال: ايرلندى وامريكى يهودى وصابرا من اصول أوربية ماهى إلا وسيلة لاستساغة الجمهور الغربى هدف الفيلم التعليمى من خلال الحمية والتعاطف « بيننا » ضد (هم)، وهى وسيلة تكتسب أهميتها من ان الصهيونية كما تفهمها اوربا الاستعمارية مجرد أمل يحتاج للدعم باعتباره المنطقة التى ظلت –جزئيات – وطنهم الروحى . وعبر شخصيات الفيلم الغربية يدفع الفيلم المشاهد لاتخاذ مواقف واستنتاجات معينة لأنه سيقرر موقفه وفقا لوجهة النظر العالمية للأبطال الذين يعتبرون سياسيا «صفحة بيضاء tabula Rasa» كشخصية الايرلندى أو المتشكك الموضوعى..الأمريكى. ولغة الفيلم الصهيونية تزداد تأكيدا عن طريق ترتيب فصول الفيلم الذى يخصص الجزء الأول منه للايرلندى والثانى للأمريكى والأخير – وهو أقصرها – للصابرا الذى يؤمن مسبقا بدوره ودور وطنه التاريخى. والفصول الثلاثة تشكل ثلاثية من الروايات التعليمية Bildungsroman التى تصل كلها إلى نفس النتيجة .

الفصل الأول من الفيلم مكرس لرؤية الايرلندى حيث يبدأ بالعودة إلى الوراء – فلاش باك- إلى أيام ماقبل استقلال الدولة حيث كان يجرى نقل ضحايا الهولوكست عن طريق البحر. وبحكم

وظيفته في البوليس البريطاني اثناء فترة الانتداب يقوم بتعقب المهاجرين اليهود وأعضاء الجهاز السري، حيث يقع خلالها فى حب صهيونية من الصابرا – (هايا هارارتى) والتى ستعرف فيما بعد من خلال دورها فى فيلم « بن هور »، ومن خلال علاقته بها يبدأ فى التعرف على القضية الصهيونية والكاميرا تهتم بابرازها باللقطات القريبة التى تبرز جمالها ودفئها وتحفز المشاهد على التماهى معها.. خاصة عندما تسأل البوليس البريطانى « اننا لانريد سوى وطنا وسلاما .. هل هذا كثير ؟. فى البداية يبدو هذا الحب مستحيلا نظرا للنزاع بين اليهود والبريطانيين ، وسرعان ماتستأنف حبه مع مغادرة بريطانيا فلسطين واعلان اسرائيل استقلالها ، حيث يعود الأيرلندى ولايكتفى بالانضمام للمرأة التى أحبها والتى صارت مجندة فى الجيش الاسرائيلى، بل يتطوع معها للدفاع عن وطنها، عندئذ فقط تقبله البطلة.. خاصة وهو فى طريقه إلى التل ٢٤ للدفاع عنه .. أى عندما يشارك المسيحى بدور فى الدفاع عن اسرائيل. وتحول الضابط البريطانى الى جندى مؤيد للصهيونية يمثل استعارة مجازية لانضمام الغرب لاسرائيل ، فى نفس الوقت فإن جنسية الشخصية الايرلندية تستدعى للتناظر المحتمل بين ايرلندا تحت الحكم البريطانى واليهود تحت الحكم الاستعمارى فى فلسطين ، فالضابط الايرلندى يضحى بحياته من أجل قضية اسرائيل وهو الموت الذى يربط المشاهد الغربى بالقضية الاسرائيلية، أما بالنسبة للمشاهد الاسرائيلى فى الخمسينيات حيث كان يتدفق المهاجرون اليها من كل مكان فى العالم، وغير الاسرائيليين ممن أبدوا استعداداً للموت دفاعا عن اسرائيل ، فقد زاد من إحساسهم بالكرامة والوحدة والمسئولية الجماعية، فضلا عن ان موت الجندى الايرلندى كان يمثل نهاية لمثل هذه العلاقة المختلطة بين يهودى ومسيحى.. وهى قضية تمثل اشكالية بين يهود اسرائيل .

وبدءا من « مرحلة اسرائيل » فى عام ١٩٤٩ والتى بدأت بفيلم « سيف فى الصحراء.. والمحتال» – ٥٣– وهو اول فيلم يصور بالكامل فى اسرائيل – والخروج –٦٠– وجوديث – ٦٥– وظل العملاق – ٦٦– بدأت أفلام هوليود عن اسرائيل تصور قصص حب مختلطة تختلف تماما، أفلام لاتمجد فقط الخروج من اوربا إلى اسرائيل ، بل وشجاعة الاسرائيليين وابتعادهم النمط السلبى لضحايا الشتات. وفيلم « الخروج » كمثال يحتفى بتحول وانضمام بروتستانتية امريكية ذات أصول انجلو سكسونية إلى اسرائيل (ايفامارى سنت) والتى حضرت إلى المنطقة لظروف خاصة ودون سابق معرفة والتزام ازاء أى من الطرفين ، إلا أنه رؤيتها لكفاحهم من اجل البقاء واضطرارها لاتخاذ موقف ازاء هذا الصراع، خاصة بعد حبها لضابط من الصابرا – بول نيومان – الأمر الذى يجعلها

تناصر الصهيونية بحماس، بالانضمام إلى حبيبها وإلى اسرائيل، ونفس المرأة التى اعترفت للضابط البريطانى فى بداية الفيلم بأنها تشعر بالغربة بين اللاجئين اليهود نراها فى المشهد الأخير وقد ارتدت ملابس كالصابرا لتناضل جنبا بجنب مع الاسرائيليين . ان اخلاص الصابرا وعبء الحرب ومقتل شاب يهودى وعربى مسالم يجعلها تستعيد ذاتها روحيا من حالة الاغتراب لتصبح مهاجرة بين أغلبية يهودية وهو مايوحى للمشاهد الأمريكى بأن اليهود ليسوا أقلية مشردة بل أمة سوية لها وطن . ومثل هذه النهاية التى توحى بالاندماج بينهما – الاسرائيلى والأمريكى – ضمن سياق أفلام أخرى مثل « الخروج » و« سيف فى الصحراء»[٤] مايشبه انسجام وتوافق المصالح بين اسرائيل والغرب (وخاصة الولايات المتحدة)، اسطورة تطابق المصالح بين هوليود واسرائيل يمكن ادراكها من منظور ومستوى آخر، فاختيار نجم انجلو – امريكى فى دور الصابرا يبعد الايحاءات السلبية التى تقترن بأنماط اليهود فى ذهن جماهير المسيحية – الغربية ومساواته بالبطل الذى يمثل الحلم الأمريكى ، وبول نيومان يمثل الرجولة والحيوية لكل من جندى الصابرا والمقاتل الأمريكى .. والجمع بينهما فى اسطورة واحدة يضيف دعما جديدا للعلاقة السياسية والثقافية التى ربطت بين امريكا واسرائيل منذ الستينات ، وهى العلاقة التى استطاعت من خلالها أن تعيد بها التشكيل السينمائى من صورة ضحية الشتات السلبية إلى اليهودى البطل الذى لم يعد يخشى معاداة السامية فقط، بل لديه الشجاعة لأن يسخر من ينتقدون كل فعل مع الضابط البريطانى الذى تهكم على اليهود اعتقادا منه بأن الضابط الشاب – بول نيومان – غيريهودى . والفيلم يشير بهذا إلى أن التجربة اليهودية قد صهرته لإنسان سوى يملك مناعة ضد اللاسامية . وأخيرا تزداد علاقة الصابرا بالأمريكى قوة بفضل تمكنه هو وشقيقه من اجادة الانجليزية..على النقيض من اليهودى المهاجر لاسرائيل .

والفصل الثانى من الفيلم يروى تاريخ تحول اليهودى الأمريكى إلى الصهيونية ، وهو الموضوع الذى سيتصدر فيما بعد قصة الفيلم الهوليودى « ظل العملاق » الذى يروى قصة الكولونيل ماركوس (كيرك دوجلاس) . وعلى النقيض من هذا نجد بطل «عمود النار » اليهودى الأمريكى صهيونيا من بداية الفيلم ، وتعليم اليهودى الأمريكى فى « التل ٢٤ لايجيب » يمر بعدة مراحل داخل الفلاش باك . فى البداية نراه فى زيارة للقدس - قبل قيام الدولة – حيث يشهد هجوما مباغتا من

---

(٤) فى « سيف فى الصحراء » فإن قبلة العاشق اليهودى فى نهاية الفيلم توحى بالعلاقة بالغرب من خلال الكنيسة التى تبدو فى مؤخرة الصورة والموسيقى مع أجراس الكنيسة.

العرب الذين يقذفون مكتب وكالة سفر كان يزوره بالحجارة، حيث يصاب بجرح طفيف – أى أنه أضير جسديا لأول مرة. هذه العدوانية تدفعه لأن يتساءل فى شك كيف يمكن لقلة أن تحارب الكثرة، ويجد الجواب – كما نذكر – حاسما بأنه «موقف» اللاخيار» يولد الشجاعة لديهم. وفى مشهد حمام السباحة يأخذ موقفا أقل عزلة بسؤاله مندوبى العرب والبريطانيين – ماذا سيحدث مع اللاجئين اليهود؟ فى هذه المرحلة الثانية من تعليمه يضطر لمعرفة مستقبل اليهود فى فلسطين فى حالة انتصار العرب.. وهو القاؤهم فى الماء البحر. لقد صار ضحية مرتين للاعتداء العربى، ومن ثم يأتى تقديره لموقف اليهود فى فلسطين وهوموقف «اللاخيار». ومع قيام الدولة ينضم للجيش ليشارك فى واحدة من أهم معارك حرب ١٩٤٨.. ألا وهى الدفاع عن مدينة القدس القديم حيث يخطو المرحلة الأخيرة من تدريبه نحو الصهيونية، ليس فقط بانضمامه إلى جانب الصواب، بل بهجر ماضيه وعودته إلى جذوره اليهودية. هذه النقلة الأخيرة تحدث عندمايصاب فى المعركة اثناء الحصار حيث تتولى الممرضات علاجه ورغم رفضه لحديث الحاخام الاشكنازى قائلا: إننى أكره الرب.. وأين هو؟ أين كان حين كان الجميع فى حاجة إليه؟ مثل هذا السؤال الذى يطرحه اليهود اللادينيون هو مبرر للشعور المعادى للدين الذى ساد فترة مابعد «الهولوكوست»، والحاخام يبدو غالبا من وجهة نظر الأمريكى الراقد على سريره واللقطات المتوسطة الذاتية مصورة من زوايا منخفضة لتأكد على سلطة الحاخام، وخطبته الدينية من أن «قوى الشر أكبر وتسعى للدمار» تعكس قسوة ميتافيزيقية عن النضال السياسى حول القدس. وفى حين نجد فيلم صابرا يقدم حلا «ميتافيزيقيا» (غيبيا) للصراع السياسى من خلال نهاية مفتعلة، فإن «التل ٢٤ لايجيب» والذى انتج بعده بعشرين عاما حيث شقة الخلاف بين الهولوكوست وقيام دولة اسرائيل – فإن الحل الغيبى يندمج مع التبريرات الصهيونية. ومن سياق الحصار الأردنى تكتسب كلمات الحاخام مغزاها فى أن العرب الكثرة هم «قوى الشر التى تسعى للدمار». «هى الكلمات التى تربط بوضوح – خاصة بعد فترة الهولوكوست – بين قوتين متوازيتين للشر ضد اليهود وهما النازية والعرب، وهى العلاقة التى ستتضح فى الفصل الأخير من الفيلم الذى يمثله جندى الصابرا. فى نفس الوقت يستشهد جندى اسرائيلى جريح ببعض ماجاء فى «المزامير» وبالانجليزية «اننى أسير فى ظل وادى الموت ولن أرهب الموت لأنك معى».. مؤكدا ثقته فى الله والأمل.. حتى فى أشد لحظات اليأس. وهذا الاستشهاد يذكر اليهودى الأمريكى بنشأته الدينية، وأثناء جلاء اليهود عن القدس نشهد لحظة الذروة فى قبوله التام بالصهيونية.. وقد تشابكت يد الأمريكى اليهودى الجريح بيد الحاخام وهما يخرجان من المدينة المقدسة.

ومشهد سقوط القدس في يد الأردنيين وإجبارهم على الخروج منها يبلغ ذروته الدرامية ، مقارنة بكل مشاهد الفيلم الأخرى، حيث تصاحبه الموسيقى السيمفونية التي وضعها ، بول حاييم، . وهومشهد يعتمد على اللقطات الطويلة وهم يسيرون وسط النار والدخان – وبعضهم يحمل التوراة تعبيرا عن هذه اللحظة في تاريخهم – في لقطات طويلة – في زمن عرضها وبعدها البؤرى–، إذ نادرا ماكانت الكاميرا تقترب منهم في لقطات قصيرة. وتدفق اللاجئين اليهود يعبر عن بعد جماعي وطني، وتحمل في ثناياها سلسلة من الصور لعمليات النفي في تاريخ اليهود ، في مثل هذه اللحظات المؤثرة فإن لقطات تشابك الأيدي بين الحاخام Rabi والأمريكي اليهودي تمثل وتعكس ذروة وحدة وتضامن اليهود مهما باعدت بهم البلاد ، كما يعبر عن وحدتهم دينيا وعلمانيا. وتطوع رجال الدين في النضال الصهيوني يعكس أيضا التكامل الديني مع دعاوى الصهيونية السياسية والعلمانية (ورغم ان الصهيونية تتميز بمحاولتها الدءوب في المزج بينهما بحيث تتحول الدعاوى الدينية بلاوعي إلى خطاب سياسي) ، وتواجد الحاخام بمثابة شاهد على مزاعم الصهيونية في القدس. وفي هذا المشهد يبدو عربي يسرق بعض الأشياء الدينية بينما يبدو اليهود في لقطة متابعة وهم يسيرون بجوار الحائط ووجوهم منكسة (كما لو كانوا ينظرون إليه)، بحيث يبدون في وضع تفوق ديني وأخلاقي. ومع ان العرب كسبوا المعركة فإن الصور توحي بأنهم قد انتصروا عليهم روحيا. هذا المشهد في مجمله يضعنا أمام زعمين حول فلسطين : الأول تاريخي كما جاء على لسان القائد قبل المعركة حول الحوائط القديمة، والثاني ديني ممثلا في جلاء الحاخام وزعمه بماجاء في العهد القديم عن أرض الميعاد. أما المشهد الثالث فتدور معظم أحداثه في المنطقة الجنوبية ويركزعلى جندي ، الصابرا، أثناء الحرب ضد مصر، وهو مشهد يلخص ثانية موقف الحصار إزاء الهجوم الذي شنته عليها عدة دول عربية في وقت واحد، وهوماعبر عنه مشهد بداية الفيلم حيث تتحدد مواقع الخطر على الخريطة. هنا يبدو ،الصابرا، كإنسان يشفق على عدوه المصري الجريح ، والذي سرعان مايكتشف بأنه جندي نازي يتحدث الألمانية ، ورغم أنه يحمله على ظهره فإن المصري الجريح لايقدر صنيعه ولايتوانى عن محاولة استخدامه القنبلة اليدوية من ورائه، وحين يسيطر الجندي الاسرائيلي على الموقف ويخاطبه قائلا ودون أن يفقد روح المرح: مثل هذه الاشياء ، تكلف الكثير ،.. في اشارة واضحة إلى ندرة السلاح لديهم والتي صاحبت اسرائيل في سنواتها الأولى ، وإلى أنهم رغم ذلك قد استعاضوا عنه بما يحوزونه من سلاح من الأسرى العرب . ويداوي جندي ، الصابرا، العدو الجريح رغم اكتشاف أنه نازي، وفي لقطة قريبة تعكس صراعه الداخلي ثم حوار الجندي النازي يتحدث لنفسه خشية قتله محاولا ، تفسير ، موقفه ومصورا سلوكه مع غيره من النازيين كحيوانات متعطشة للدماء بقوله: ، لقد ولدنا لنحارب ولو لم توجد الحروب لاخترعناها ، ، وفي لقطة

« نالية» سريعة تتنقل الكاميرا من النازى إلى «الصابرا» ليبدو من وجهة نظر الجندى النازى كواحد من يهودى الجيتو. ومقتل الجندى النازى لايأتي على يد الاسرائيلى بل بيده هو، بينمايسأل جندى الصابرا بتأثر: « انه واحد منهم.. ترى كم منهم هناك ؟ موحيا بأن هناك الكثير من النازيين الذى يحاربون فى صفوف العرب ضد اسرائيل. ومشهد النازى قرب نهاية فيلم «التل ٢٤ لايجيب » يقدم الحجة الدامغة لهدف الفيلم التعليمي والرمزى حيث يبدو الدفاع عن التل بعدها وكأنها لن تتكرر. والفيلم بهذا يزرع البطل اليهودى الجديد فى الشرق.. وهو مايتوافق مع شعور اليهود فى فترة مابعد « الهولوكوست » محيث ينهض كالعنقاء بين رماد وكوارث العرب، لكن ليواجه عدوا يشبهه فى مكان آخر. هذه العلاقة بين العرب والنازية تبدو صراحة أو ضمنيا فى أفلام أخرى، وكمثال فإن الصور التى تصاحب عناوين فيلم « عمود النار » اخراج «لارى فريتش» الذى تدور أحداثه أثناء حرب ٤٨ ويحكى قصة دفاع مجموعة صغيرة من طلائع الكيبوتز ضد العدو المصرى الذى يفوقهم عددا وعدة – هذه المقدمة توحى بنفس مشاهد الموت فى «اشتوفتز» Auschwitz وهو ماتعبر عنه احدى الشخصيات المحورية فى الفيلم التى نجت منها حيث يتذكر أعمدة الدخان المتصاعدة منها بمجرد مشاهدته عمود الدخان المتصاعد من دبابة محترقة. ان ذكرياته الأليمة حول معسكرات الإبادة تقترن على الفور فى ذهنه بهجوم العرب. وفى فيلم «مناحم جولان » «عملية القاهرة » –٦٥– وعلى طريقة أفلام جيمس بوند– فإن العلماء النازيين من الشباب والكهول يعملون مع المصريين على تطوير صواريخ لاستخدامها ضد اسرائيل موضحا، عبر السرد المقارنة بين تقدم الألمان علميا وتأخر العرب.. تماما كالانماط التى تعكسها الثقافة الشعبية عن الغباء العربى.. خاصة فى الاسكتشات والنكات .. مع اظهار افعالهم الشريرة . وفى فيلم للاطفال بعنوان « ثمانية فى اثر واحد » ١٩٦٤ – من اخراج جولان عن قصة للاطفال تحمل نفس العنوان للكاتب «ياميما شيرنيفتش» يظهر المانى وقد تخفى تحت ستار انه استاذ جامعى فى حين يتضح أنه يتجسس على القوات الجوية الاسرائيلية لحساب العرب (والتى تمثل نخبة داخل الجيش والجدير بالذكر ان الألمانى والمانيا تعنى فى اسرائيل النازية طوال الاربعينيات وحتى بداية السبعينيات). والفيلم بهذا يحتفى ببعض التيارات الأدبية .. خاصة أدب الشباب الذى يضع العرب والنازية على قدم المساواة كما فى رواية « زائيف فاردى» .. من يهرب فى الدروب «الضيقة» ورواية «اون ساريج» «داندين فى الطائرة المخطوفة»[٥]. إضافة إلى الأفلام المشتركة مع اسرائيل التى تركز على الفارين من الهولوكوست مثل « القفص الزجاجى » –٦٤– والنازيين فى اسرائيل مثل «ساعة الحقيقة» –٦٤– وهى أفلام

(5) Ze'ev Vardi, whe Runs in the lanes (Tel Aviv: M. Mizrahi Publishers, 1974) p. 115, Sarig on. Danideen in the Hijacked Airplane, 1972) p.29.

أخرجت إثر الضجة التي أحاطت محاكمة ايخمان ، فإن أفلاما أخرى تتحدث مباشرة عن العلاقة بين العرب والنازية . وفيلم « جوديث » كمثال يدور حول زوجة يهودية مطلقة – صوفيا لورين – من ضابط نازى تقوم بتهريبها قوات الهاجاناه – الدفاع – سرا إلى اسرائيل لتتعرف على زوجها السابق الذى يعمل مستشارا للعرب في حربهم مع الدولة الجديدة . وفيلم «الخروج» المعد عن رواية «ليون اوريس» والذى صور غالبه فى اسرائيل يربط العرب بالنازية فى إجماعهما على تدمير اسرائيل ، والعرب القتلة الذين تدربوا على يد خبير نازى سادى النزعة يشنقون عربياً محباً للسلام ويذبحون امرأة شابة من ضحايا « الهولوكوست » . هذا الربط بين العرب والنازية يتسلل لأفلام من انتاج هوليود بطريقة غير مباشرة لاعلاقة لموضوعها باسرائيل مثل فيلم « سفينة الحب» بإظهار ألماني نازى سابق وهويمدح العرب « لأنهم من نوعه » . وهي أفلام ازدادت جنوحا فى مثل هذه المقارنة التاريخية بحيث يبدو الأمر بأننا ازاء مقارنة سياسية فى غير مكانهاالصحيح ، فرغم ان النازية لم تُمثل بالعرب كما فعلت باليهود ، إلا أنهم كانوا محتقرين كساميين وكجنس آرى (وعلينا أن نشاهد أفلام الدعاية النازية التى تندد بالحلفاء لاستخدامهم السود والبربر والعرب من المستعمرات فى جيوشهم) ، وصحيح أن بعض تيارات القومية المصرية اعتبرت ألمانيا كحليف محتمل اثناء الحرب العالمية الثانية ، لكن كمناورة دافعها العداء للاستعمار البريطانى فى مصر(٦) . وهى العلاقة التي انتقدها عبد الناصر فى « فلسفة الثورة » ، كما أن مفتى القدس كان على اتصال بهتلر لاحتمال التحالف معه ، لكن علينا ايضا أن نتذكر أن بعض قادة الصهيونية فى فلسطين غير بعيدين عن هذه الشبهة فى تحالفهم مع النازية باعتبارها وسيلة لتحقيق أهدافها(٧) . والمفارقة التاريخية أن كلا الفريقين من ذوى الأصول السامية– الصهاينة الاسرائيليين والعرب المناهضين للصهيونية – قد انتهى بهما الأمر – صراحة أم ضمنا – بالاعتماد على تصور قديم يعادى السامية فى علاقتهم «بأبناء عمومتهم عرقياً» فبعض الكتب التى تتحدث عن الصراع العربى الاسرائيلى كالكتاب الذى نشرته وزارة التعليم بالأردن يتضمن كنموذج ثمان صفحات من أحد الكتب الكلاسيكية المناهضة

---

(٦) ماكسيم ردونسون : للعرب ، ص ٩٩ .

(٧) يتناول فيلم يوسف شاهين اسكندريه ليه ؟ اليهود المصريين من خلال حبكة فرعية ويصورهم بصورة ايجابية تماما باعتبارهم اشتراكيين يناضلون من أجل المساواة ومصر والذين اضطروا للهجرة إلى اسرائيل خشية وصول الألمان لمصر ، ويقدم الفيلم وجهة نظر مثيرة من خلال وجهة نظر اليهودى المصرى ان الصراع بين الاسرائيليين والفلسطينيين أو العرب سوف ينتهى بحصول شعب على حقوقه على حساب الآخر . ومن ثم يقرر العودة لمصر ، هذه الثنائية والتفرقة بين يهود العرب ويهود اوربا يؤكدها نهاية الفيلم بلقاء البطل برجل دين اشكنازى فى امريكا وهو مايشير إلى المسافة بين اصدقائه من اليهود المصريين (والذين يشاركهم ثقافة متشابهة) ويهود أوربا . وهو تمثيل غير مألوف فى الرواية العربية ، لذا منع عرضه من بعض الدول العربية رغم موافقة منظمة التحرير الفلسطينية عليه .

السامية في أوربا وهو «بروتوكولات حكماء صهيون » مع تفسيرات إيضاحية تقول بأن اليهود يعتبرون أنفسهم الشعب المختار ويطمحون للاستيلاء على العالم (٨) وفي الروايات والقصص الشعبية كما يقول شموئيل « وشيمون بالاس »(٩) فإن اليهود (الاسرائيلي يقترن عادة باليهودي) يبدون في صورة تعيد ذكرى معاداة السامية في الفولكلور الأوربي حيث يوصف بالبخل والجبن ، وكواحد من جماعة تآمرية تكتنز المال بالربا الفاحش، وكمنبوذ عدواني لا أمان له ، وكمحتال يستغل طيبة العرب ، وهي الصفات التي مكنتهم من الانتصار في حرب ١٩٤٨ ، وأول قصة تقدم هذه الصفات المعادية للسامية في الرواية الفلسطينية والعربية كما يقول بيلاس(١٠) هي رواية خليل بيدس « الوريث » التي صدرت في الثلاثينيات. فإذا كانت الروايه الاسرائيلية تقرن العرب بالنازية فإن الرواية العربية تلجأ لعملية تشكيل معاصرة للصورة السلبية لاسرائيل عبر سلسلة التداعيات المشابهة، والتي يبدو فيها اليهود وهم ينتهجون نفس سياسة الإبادة النازية إزاء العرب (١١). وفي الرواية الاسرائيلية – خاصة أدب الشباب – نجد بوضوح صوراً من معاداةالسامية التي تدعم الصورة السلبية للعرب والتي تربط كناية بين قسوتهم وعنفهم بالسمات السامية النمطية مثل الأنف المعقوف والأسنان الصفراء والسحنة السوداء، فضلا عن صفات العرب الخاصة مثل القسوة والكذب والجشع والجبن(١٢) ، وأفلام البطولة القومية كثيرا ماتشيع فيها مثل هذه الصفات السلبية ، بل إنها أحيانا تقدم العرب بنفس الصورة التي كان يعاني منها اليهود من معاداة السامية في أوربا العصور الوسطى . فهي تقدم العرب كشياطين وخاطفي أطفال كما نجد في فيلم «ديناميت في المساء » "Dynamite at night" – ١٩٦٥ – الذي يقدم قصة مزعومة عن خطف ابنة مهندس فرنسي يعيش في اسرائيل . وقد بدت انعكاسات التحالف الفرنسي – الاسرائيلي بعد عام ٥٦ على المستوى السينمائي عن طريق الانتاج المشترك لأفلام مثل « القفص الزجاجي » و « فيما عدا يوم السبت » . وهكذا تبدو العلاقة الوطيدة بين السينما والايدلوجية الرسمية – الأكثر شيوعا الآن – بخلاف صور معاداة السامية التقليدية ، هو الإحالة المستمرة فيما يشبه الطقوس الى معاداة السامية المعاصرة – والتي لاتستند على أسس دينية فقط بل وعرقية ، بالجمع بين النازية والعرب، والمقابلة بين

---

(٨) ياهو شفات هاركابي: الصراع العربي الاسرائيلي في المدارس الثانوية في « الصراع العربي الاسرائيلي ومغزاه في التعليم» تحرير: يتزهاك بن يوسف – تل ابيب ١٩٧٠ - ص ١٤ .

(٩) شموئيل موريه : صورة اسرائيل في الأدب العربي منذ قيام الدولة « في « الصراع العربي الاسرائيلي في الأدب العربي (القدس – مطبوعات – معهد فان لير رقم ١٢) – شيمون بالاس: الأدب العربي تحت تأثير الحرب.

(١٠) شيمون بالاس : الادب العربي ص٢٧–٢٨ .

(١١) موريه : صورة اسرائيل ، ص ٢٩ .

(١٢) انظر أديركوهين: وجه قبيح في المرآة وفوزي الاسمر: « من خلال مرآة عبرية » .

الهولوكوست والنازية. إن الصراع العربي الاسرائيلي ، والذى لم يعد مجرد مادة خام للبلاغة الصهيونية فقط ، بل وعرض من أعراض كابوس يهودى أوربا .. لكن في إطار بنية الشرق الاوسط السياسية . وهى عملية تدور على مستويين ، الأول .. آلية إحلال ، هى ثمرة رغبة سياسية لإيجاد معادلة – هي خطأ تاريخي لإضفاء منطق وتبرير للسلوك الحالى وإزالة اللبس السياسي والأخلاقي.
ومن خلال تجربة اليهود فإن تاريخهم فى العالم العربى يختلف تماما عن التاريخ الذى تطارد ذكرياته يهود أوربا ، وفى سياق سلب يهود أوربا الفلسطينيين من حقوقهم الوطنية فإن المقارنة بين العرب بنموذج مضطهديهم الأصلي هوبمثابة تبسيط مخل لقضية سياسية معقدة يتساوى فيها مضطهد اليوم بمضطهد الماضي، بمعنى آخر .. فإن الجمع بين العرب والنازية سوف يكون ذريعة يمكن بها حجب أي شك حول صورة الذات عن التفوق الأخلاقي والإيمان بعدالة القضية . ان الهدف من مثل هذه الصور هوخلق استجابة المشاهدين غير الملمين بالقضية ، ودافعا لتنفيس مشاهد مابعد الحرب العالمية الثانية عن الشعور السلبى ازاء ارتباط صورة العرب بالنازية .. العدو الأكبر للمخيلة الغربية في القرن العشرين، وللمشاهد اليهودى أيضا بتصوير اسرائيل المسلحة وهى تعاقب أعداءها كنوع من التنفيس عن انتقامه قرون من المهانة يمارس على العرب بدلا من أن يمارس على النازية ، فالعداء العربى ليهود اسرائيل لايمكن مقارنته بأية حال بالعداء الاوربى للسامية ، حتى لو تسرب مثل هذا العداء إلى الثقافة العربية ، وفرق هام وأساسي يفصل بين فشل يهود القرن التاسع عشر ولوائل القرن العشرين فى محاولة استيعابهم فى أوربا ورفض العرب لقبول اسرائيل . ذلك ان معاداة السامية في اوربا قامت على « شهادة » اساطيرها حول صلب المسيح والمؤامرة المتخيلة لحكماء صهيون لإدانة اليهود، في حين أن عداء العرب لهم مبعثه عمليات التمثيل بهم Victimization

وفى حين لم يكن استيعابهم يكلف أوربا شيئا لأنه لم يكن يهدف لخلق هوية منفصلة عنها، فإن قيام دولة اسرائيل كان بهدف خلق هوية يهودية أوربية داخل حدود مأهولة بسكانها العرب، وعلى حساب الشعب الفلسطينى الذى دفع ثمن اضطهاد أوربا لليهود. والمفارقة فى عرض تاريخ ماجرى في فلسطين فى اطار تفسير ماحدث من قلق فى تاريخ اوربا يشبه ماحدث في حرب ١٩٤٨ ، التى اعتبرها العرب بمثابة « النكبة » وهو ماصورته أفلام « التل ٢٤ لايجيب » و « أعمدة النار» و « الخروج » ، ففى حين يتعامل فيلم « التل ٢٤ لايجيب» مع العرب بصورة مختزلة ومبتورة باعتبارهم نموذجا للسلبية والعنف، فإنه يتعامل بنزعة أبوية مع «الشرق الصديق » وهم الدروز ويهود الشرق بصفة خاصة وتمثلها شخصية « ايستيرهاداسي» التى لانعرف منها أو عنها شيئا سوى أنها من مواليد القدس ، فى حين أن مظهرها ولهجتها يشيران بوضوح إلى أن أسرتها من اليمن. فهى تظهر بين الحين والآخر كممرضة فى خلفية المشهد الذى تدور أحداثه

في القدس وفى دور ثانوى لقصة اليهودى – الأمريكى. ورغم أنها إحدى الشخصيات للرئيسية الأربعة الموكل لهم الدفاع عن التل إلا ان الفيلم لايعطيها ماتستحق من مشاهد، باعتبار ليس لديها ماتحكيه، ومن هنا فعلينا كمشاهدين أن نستنطق النص ونستنطقها. ونظرا للمركز الاوربية للصهيونية فإن تاريخ يهود الشرق الأوسط لاوجود له فى ذاكرة يهود أوربا (نادرا مايدرس تاريخ اليهود فى البلاد العربية والإسلامية فى حصص التاريخ بالمدارس) ومن ثم فإن الذاكرة التاريخية لليهودية اليمنية فى الفيلم يبدو ملغيا، وهو غياب يشكل جزءا لايتجزأ من شخصيتها باعتبارها أحد أبطال الفيلم الأربعة ، ولأن ثقافة يهود الشرق المتأثرة بالعرب فى حكم الانقراض كما يزعم المستعمرون وكما يعبر عنها مختلف زعماء الصهيونية سواء كانوا من اليمين (زئيف جابوتنسكى وحركة التصحيحيين) أو من اليسار (ديفيد بن جوريون وحزب العمل) ، أوضمن سياق سنوات منتصف الخمسينيات – عندما أنتج الفيلم – وفى إثر الهجرة الجماعية لليهود العرب كانت الوحدة القومية لليهود تستدعى صهر يهود الشرق فى ثقافة وايدلوجية الاشكناز السائدة من أجل تاريخ يهودى رسمى .. هو تاريخ يهود أوربا . وبهذا فليس غريبا أن يستعيد تاريخه الاوربى ممثلا فى صورة النازى الذى سبق واضطهد أجداده ، دون أن يلتقى أبدا بالصابرا الشرقى (والاسم لايشمل عادة الشرقيين من مواليد اسرائيل بل الاسرائيليين من مواليد اوربا وامريكا الذين نشأوا فى اسرائيل [١٣]. حتى لو كانت جذورها التاريخية فى الشرق أو ممن شارك أجدادها فى حياة التعايش السلمى مع العرب رغم ان الفيلم صور فى الشرق الاوسط. وفى حين يشغل تاريخ يهود اوربا ثلاثة فصول تمثل الايرلندى والامريكى و « النازى »، فإن تاريخ يهود الشرق يستبعد تماما من هذا التمثيل ، وبهذا فإن أفلام البطولة القومية باستبعادها الشرق لحساب الغرب تتبنى نظرة الصهيونية السائدة بأن تاريخ اليهود هو تاريخ يهود المذابح والاضطهاد الأوربى، ومن خلال هذه المركزية الاوربية يصبح الشرق بلا تاريخ ويظل سكانه غفلا ، لكن فى حين يظل « الشرق الشرير » – العرب – مرتبطا بشرور النازية الأوربية فإن « الشرق الطيب » – اليهود العرب – يندمجون فى تاريخ يهود أوربا ، هذه الصورة عن حضارة « الآخر » والتى تبدو فيها كفضاء تشغله مشروعات التنمية الاوربية وعصر التنوير تتبنى النزعات الأبوية التى نراها فى أفلام البطولة القومية الموجهة للعرب. وتواجد شخصية اليهود الشرقى فى فيلم « التل ٢٤ لايجيب » أمرشاذ فى افلام البطولة القومية ، والتى ينصرف اهتمامها على تاريخ يهودى الغرب وعلى الأداء الريادى وحرب الدفاع التى يقوم بها الصابرا. فمن خلال المرأة السفاردية يعزو الفيلم العلاقة الجنسية وللنزعة الشرقية بالدونية ، فهى

---

(١٣) انظر ايضا : روبنستاين : كى تكون شعبا حرا، ص ١٠٥ .

تسأل الايرلندى – على سبيل المثال – بلهجتها اليمنية سؤالا ينم عن جهلها: أين تقع ايرلنده.. هل تقع فى انجلترا؟ وهو سؤال يتم عن الأنماط السلبية للشرقيين باعتبارهم « بدائيين » و « أميين » ينقصهم الذكاء. عندئذ يجيبها رجل الصابرا متهكما: وأين تقع اسرائيل ؟ هل تقع فى مصر ؟ . ومع أنها تملك ملكة طبيعية للاستشهاد من التوراة العبرية إلا أنه ينقصها المعرفة « الكلية والعالمية » ، ذلك ان المعرفة «الحقيقية » هى حكر للصابرا الذى يقوم بدور المترجم والوسيط الثقافى بينها وبين الايرلندى « بين عالمى « التخلف » و« التحضر» ، وباعتبار أن « الصهيونية هو تضييق الفجوة بين الشرق والغرب. وتوزيع الأدوار فى « التل ٢٤ لايجيب » يحمل تضمينات ايدولوجية ، ففى كثير من افلام البطولة القومية يؤدى السفارديم أدوار العرب، فى حين كان يقوم الاشكنازيم بأدوار السفاردى فى أفلام البيروكاس خلال الستينيات والسبعينيات ، ففى فيلم « كانو عشرة » لعب دور اللص العربى « يوسف باشى » وفى « فتاة من سيناء » Sinaia للمخرج « إيان إلداد» لعب دور الجندى المصرى «شايك ليفى»، بينما لعب دور مدير السجن السورى فى فيلم « الهروب الكبير » اخراج « مناحم جولان » .. الممثل «يوسف » شيلوها و « يوسف ليفى » فى دور درزى ، أما عن «الجماهير العربية » فى المشاهد الجماعية فكانوا يستدعون من المدن السفاردية كما فى فيلم «خمسة أيام فى سيناء » حيث استعانوا بسكان المدن المتخلفة فى « ديمونه » وفى « التل ٢٤ لايجيب » تؤدى المطربة السفارديه شوشانا داماري» دور امرأة من الدروز ، فى حين أدى دور الجنود العرب يهود شرقيون من الهواة . هذه الشيز وفرانيا أو الفصام فى هوية اليهودى – العربى فى اسرائيل تتجلى – لحد ما– فى هذه الظاهرة .. ألا وهى استغلال سفاردى الشرق الأوسط لغة وملامح سامية ، ومن ثم إسناد الادوار اليهم على انهم جزء لايتجزأ من عرب المنطقة . ومع هذا فإن يهوديتهم تفصح عنهم بمعرفتهم التوراة العبرية كما نجد فى فيلم « التل ٢٤ لايجيب » . هذه الثنائية والسيطرة المزيفة بين عرب / يهود يعاد انتاجها فى « التل ٢٤ لايجيب» بقهر – وقمع – عروبة اليهود تحت ادعاء دمجهم فى مجتمع اليهودى– الاوربى، ومنحهم دمجا زائفا. وبرغم الضغوط الجماعية لدمج السفاردى فى «الآخر» فمازال يسند اليهم دور العدو[١٤] ، ولقد تغير هذا النوع من توزيع الادوار على أساس عرقى فى غالبية أفلام الثمانينيات بشكل واضح ، إلا أن بعض الانتاج المشترك الاجنبى الذى يصور فى الشرق الاوسط مثل فيلم « سقوة دلتا » –١٩٨٥– (مناحم جولان) والذى يقوم فيه ديفيد مناحم

---

(١٤) انفصام اليهود العرب فى اسرائيل كان له تأثير كوميدى أثناء تصوير فيلم « التل ٢٤ لايجب» حيث نسى كومبارس من السفاردى دوره كجندى أردنى اثناء تصوير مشهد للجلاء عن القدس وهرع ليقبل التوراه ، واضطروا لإعادة تصويره ثانية (فارايتى : ٢ نوفمبر ١٩٥٥).

بدور ارهابى مازالت تستخدم اليهود الشرقيين فى دور العدو العربى ، وفيلم « التل ٢٤ لايجيب » يشير ويلمح لوسائل تحرير يهود الشرق من خطيئتهم الرئيسية فى انتمائهم كلية للشرق، عن طريق الحرب ضد العرب . بهذا المعنى يكتسب قرار الأمم المتحدة بأن التل ٢٤ يتبع اسرائيل مغزاه ودلالته، بالرغم من عدم ادعاء مقاتليه بذلك لموتهم .. إلا أن العثور على العلم الاسرائيلى فى يد المجندة السفاردية. والمشهد ينضح دون ماقصد بالسخرية من « مساواتها » و «تحريرها» .. فهى معترف بها « كشهيدة» رغم أن الفيلم يقول بأنها لاتملك قصة لتحكيها كزملائها، ان قصتها او قصته تبدأ من هنا .. وليس قبله وسوف يحكى قصتها راوٍ غربى .. يهودى ام غير يهودى!!

[متمردون ضد الضوء » ١٩٦٤ «] » موردى أو «Mordei or
Rebels against the light

من بين موضوعات أفلام البطولة القومية فإن القليل منها مثل « التل ٢٤ لايجيب» و « عمود النار» تخلو من تواجد شخصيات عربية رغم ظهورهم كمجاميع تجسد العنف. ذلك أن غالبية هذه الأفلام تعكس مايمكن تسميته بالنزعة الصيهونية الانسانية حيث تظهرهم فى ادوار صغيرة لكنها غالبا ماتكون « ايجابية » تمييزا لهم عن المعتدين العرب الذى يجدون رغم هذا دورا فى هذه الأفلام. وهى آلية تعمل على الإقلال من إضفاء الطابع الإنسانى على العرب بدلا من أن تشير إلى الموقف الموضوعى الذى يعبر عنه الفيلم فى محاولة لتجنب « الثنائية » Manicheism التى قد تختزل صورة كل العرب إلى عدو أحادى البعد. والمظاهر التصويرية فى عدم المساواة الكلاسيكية بين العالم الأول/العالم الثالث تبدو واضحة فى بناء الشخصيات العربية ودورهم داخل السرد سواء ظهروا فى صورة « ايجابية » أو « سلبية ».

وبنية صورة العرب فى أفلام مثل « كانوا عشرة » لـ « باروخ ديناره و« فتاة سيناء » Sinaia و « إيان إلداد » و« متمردون ضد الضوء » لـ « الكسندر راماتى » تقتصر وظيفتها كما فى « صابرا» على قبول أورفض سلطة وسماحة اسرائيل. والطلائع الاسطورية من صابرا الكيبوتز أو الجندى الاسرائيلى يبدو فيها كنموذج لموضوعات الحرب « دالويسترن» شخصية راسخة كالبطل المثالى. وتجسيداً لإنسانيته والتعاطف معه فهو يلعب دور للمبشر فى هداية « الأهالى » إلى قيم الغرب. وفى حين تشيد بالاسرائيلى المثقف كحامل لمشعل انجازات الغرب فى مناطق « متخلفة »، يبدو كل من يعادى « الصابرا» من العرب فى صورة سلبية. أما الفلسطينى الذى يرحب بالتنوير الأوربى فيضفى عليه « وجرانسانى» . مثل هذا « اللقاء » بين الشرق والغرب يحجب الاندماج Assimilation الصهيونى لبعض مؤيدى الصهيونية الاوربيين فى القرن التاسع عشر، وعلى سبيل المثال فإن الشاعره « جورج اليوت» كما يشير « ادوارد سعيد »[١٥]، لايمكن ان تعزو إعجابها بالصهيونية صراحة كما فى رواية « دانيل ديروندا » إلا باعتبارها وسيلة لتحويل الشرق نحو الغرب، والترجمة الصهيونية لتفاعل الشرق – الغرب نجد تجسيدا له فى موضوعات يمثل الصراع الاسرائيلى– العربى فيها بؤرة الحبكة الرئيسية . كما فى فيلم « زوجة البطل» Hero's wife للمخرج « بيترفراى

---

(١٥) ادوارد سعيد : القضية الفلسطينية ، ص ٦٠–٦٨ .

« الذى يتناول دراما نفسه ، وكذا فى فيلمه الكوميدى « أحب مايك » like mike –١٩٦١ – حيث تظهر الشخصيات العربية فيهما بالصدفة وباقتضاب لتبرز الصورة المثالية لشخصيات « الصابرا» الرئيسية . فى فيلم « زوجة البطل » تتطوع احدى الشخصيات المحورية فى تقديم دورق الماء لراع عربى رغم أن مقتل صديقه الحميم بيد العرب، بل وبرغم هجوم العرب المتواصل على رفاقه . وفى فيلم « أحب مايك » يبدو الانسجام والتآلف بين أفراد الكيبوتز مع أحد البدو فى تجمعهم حول النار وهم يغنون أغنيات اسرائيلية بل وأمريكية دون أن يرددوا أية أغنية عربية ، والتعايش السلمى المزعوم هنا بين العرب واليهود يتم عبر التصاق الفريقين بالطبيعة . وعلى مستوى السرد والتعبير السينمائى فإن مثل هذا اللقاء– كما فى أفلام البطولة – القومية – يتمحور حول الاسرائيليين. وفى « أحب مايك » نلمح صورة عابرة وخارجية للعرب ، لكن من خلال وجهة نظر شخصية لليهودى – الامريكى والتى تتركز رؤيته أساسا و« باستغراب » على الجمال والصحراء دون العرب . التوافق والانسجام بين بعض العرب إذن فى أفلام الخمسينيات والستينيات على اختلاف موضوعاتها هو توافق فى « عدم المساواة » . وفيلم «متمردون ضد الضوء» الذى كتبه وأخرجه « الكسندر راماتى » يدور موضوعه حول المصادمات بين اليهود والعرب عام ١٩٤٩ من خلال قصة صراع تدور أحداثها فى يوم واحد بين شيخ مسالم وابنه المتمرد الإرهابى مع قصة امرأة مسيحية – امريكية فى طريقها لزيارة قبر حبيبها اليهودى – الأمريكى، والإرهابيون بزعامة ابن الشيخ المسالم يلغمون الطرق ويغيرون على نقاط الحدود اليهودية، فى نفس الوقت الذى يقتلون ويسرقون بنى جلدتهم بدعوى الحاجة إلى السلاح والمال والطعام. وإزاء هذه الغارات يضطر « وان » البطل الاسرائيلى (توم بيل) و « سوزان » (ريان بيكر) وهما فى طريقهما إلى المطار – وبعد مقتل زميل لهما – إلى الالتجاء باحدى القرى العربية فى حماية الشيخ داود (ديفيد أوباتشو) رغم استمرار هجوم ابنه عليهما . ويجمع « دان» اثناء القتال حيث يجمع الحصار بينهما فى قصة حب وينتهى الفيلم بمقتل « سليم » على يد صديق لأبيه . وبعودة « سوزان » مع صديقها إلى المستوطنه الاسرائيلية ، وقد قررت البقاء فى اسرائيل . واسم الفيلم يحمل رؤية الغرب البديهية باعتباره مبعث النور فى حين يغرق الشرق فى الظلام . هذه الفكرة المهيمنة أو اللحن الأساسى الذى تعزف عليه أفلام البطولة القومية تعبر عن تهكم وسخرية ذات طابع بنيوى، خاصة عندما نعلم أن اشتقاق كلمتى « شرق » و « غرب » فى العبرية السامية تتضمن مفهوما عكسيا : فالكلمة العبرية ma`araw تعنى « الغرب » مشتقة من جذر كلمة `ERV والتى يعبر اسمها عن « المساء » و « الغسق » ، فى حين يمثل فعلها « يزداد ظلاما» و «يغشاه الظلام » و « حل المساء » و « صار مظلما » . أما كلمة Mizrakh أى « الشرق » فهى اشتقاق

من كلمة Zrki والتي تعني النقيض، كاسم تعني « شـروق الشمس » و « التوهج » و « الإشراق » ، وكفعل تعني « يشرق» و «ينهض » . وبالمثل فإن الاتجـاهات الجغرافيـة في اللغة العربيـة تعبر عن النهار والليل ومابينهما وماتحمله من استعارات ذات جذور ثقافية . فمترادفات فكلمة « شرق » تعني « الشرق» و «الشروق » وكلمـة الغروب erarb تعني « غـرب » و « غروب » من هنا يصبح الدور التبشيري في تنوير الشرق مبعث تناقض ومفارقة، خاصة اذا علمنا اهتمام الصهيونية بأحياء اللغة العبرية ، والعودة إلى منابع اليهودية القديمة .. في الشرق !. وكلمة mizrakh أي « الشرق» في ترادف العبرية كلمة Kedem التي تشير بدورها إلى « الأزمنة القديمة » و « القدم » بما تحمله من شوق للتراث اليهودي وكما تعبر عنه النصوص الدينية التوراتية (مراثي أرميا ٥:٢١) Khadesh . yanenu Kekdem أي « يجدد «نستعيد » أيامنا كالزمن الخالي » . بكلمات أخرى فإن النصوص اليهودية والتقديس الشعبي للماضي لـ « زيون » قد تحول على يد الصهيونية وماصاحبهامن أدب إلى عبادة للغرب، وفي استعادة التفكير وأنماط الحياة الأوروبية في الشرق . والسرد الفيلمي في اطار الاستشهادات من النصوص الدينية يلمح بشكل ما إلى رمزيته المعاصرة . والاستشهاد الذي يستهل به الفيلم مـأخوذ من سفر ايوب (١٣:٢٤) والذي يقول « أولئك يكونون بين المتمردين على النور لايعرفون طرقه ولايلبثون في سبله» والاستشهاد بجزء من موعظة أيوب Job حول ظلم الحياة الانسانية حيث يسرق القوى الضعيف ، وثم وصفه لألوان الظلم والاستغلال . و « الضوء » light يرمز إلى سبل الصـلاح التي يرفضها الأشرار الذين لايعرفون سوى سلطان الظلام التي تكشف عنها أفعالهم. والعنوان الداخلي على لقطة طويلة لعرب يجلسون بجوار الخيمة يليه مشهد عناوين في طبع مزدوج على لقطة طويلة جدا لعرب مسلحين يمتطون جيادهم في الصحراء يصاحبها موسيقى تفسيرية تعبر عن هذه الدوافع الشرقية الدنيئة . فعنوان الفيلم وعناوينه الداخلية إذن ترتبط بصورة العرب. واقتران صورة العرب بالعنف يتأكد ثانية في المشهد التالي حيث نراهم في لقطة عامة ومن زاوية منخفضة وهم يشرفون على الوادي بينما تمر سيارة تحمل سيدة أمريكية ، ورغم أن وجهة النظر في المشهد تعبر عن وجهة نظرهم، إلا ان زوايا التصوير تجعلهم يبدون في موقع – بحكم موقعهم المميز فوق التل – يتابعون التحركات الاسرائيلية . ولكي يقتلوا أكبر عدد من اليهود فإنهم يضعون المتفجرات في الليل . ونشوتهم السادية في القتل تبدو على الإرهابي السمين الذي يتصنع الابتسامة وهو يقول : « لم يعد في مقدوري الانتظار» !! (والطريف أننا نجد موقفا مشابها في فيلم « ميلفن شـافيلسون» " Cast agiant shadow " (١٩٦٦) يصور عنف العرب من خلال تلميحات جنسية ، فالعرب ينظرون شذرا ويضحكون وهم يطلقون النار على امرأة اسرائيلية محاصرة

داخل شاحنة (أسفل الوادى) . وفى « متمردون ضد الضوء » فإن « سليم » الابن يعزو تعطشه الدموى إلى التقاليد العربية كما يزعم: « تحل بالصبر . وتذكر أن المثل العربى القديم يقول : إصبر وسوف يحملون جثة عدوك حتى باب دارك » . والمشهد الذى يبدو فيه « داود» العربى الطيب وابنته « نعيمة » و« دان » والامريكية كما لو كانوا « تحت الحصار» (كحلف مقدس على نطاق أصغر) يحث ويخدم آليات التماهى identification ضد المحاصرين العرب التى تؤكد نظراتهم الشيطانية ساديتهم الغريزية. وكمثال فإن الإرهابى السمين يطلق الناررغم أوامر قائده وهو يعترف « لم أستطع تمالك نفسى فاليهود كانوا أمامى عند النافذة » . هنا أيضا نواجه بصورة بلاغية لاتهام الذات قولا وفعلا، أى أن اختلاف وجهات النظر هنا مجرد بناء واجهة من الموضوعية تؤكد على أن العنف العربى مركب أساسى عندهم. وقبل أن يعرض الفيلم صورا « مدهشة» وغريبة عن العرب يستثمر الصورة النمطية للعالم الثالث التى تطارد العقلية الغربية الاستعمارية. ذلك أن الخطاب التقليدى للعالم الأول يقدم وجهة نظر مختزلة عن العنف الذى واكب الكفاح الوطنى من أجل الاستقلال كما لو كان متعته للقتل وطقوس غير منطقية تستمد جذورها من التعصب القومى والدينى. والصورة المناهضة للعرب والسائدة فى وسائل الإعلام والثقافة الغربية تعود إلى المحاولات الاوربية الأولى لتمثيل الشرق. واذا كان الاستعمار الاوربى فى الشرق يشبه فى بنيته نظيره فى افريقية وامريكا وآسيا إلا أنه يختلف عن المواجهات التى تمت بين الأفارقة السود والمواطنين الامريكيين، ذلك أن أوربا واجهت والتقت بالعرب قبل ظهور الاستعمار بزمن طويل ، وحيث ينظر إلى العرب المسلمين باعتبارهم يشكلون تهديدا لأوربا المسيحية ، فهم جغرافيا على مقربة منهم ولغويا كانت اللغة العربية السامية محل اهتمام منهم من أجل الفلسفة اليونانية (العبرية السامية للانجيل) ، وسياسيا وعسكريا فقد هزم العرب اوربا في أيبريا ، وفى الحروب الصليبية ، هذه المواجهة كما عبر عنها ادوارد سعيد فى كتابه « الاستشراق» كان لها نتائج معرفية فى محاولة الغرب معرفة الشرق وتمثيله وفهمه، حتى انتهى الأمر باعتبارهم فى مواجهة للآخرين في الشرق . ومع ظهور الكولونالية Colonialism كانت تلك الصور المشوهة مقرونة بالشرق لإضفاء الشرعية بحق الغرب فى التوسع والسيطرة. وبعبارة « ادوارد سعيد» فإن عملية «شرقنة» الشرق Orientalization عززت التفوق الأوربى وعظمت من دور الغرب.. للخيّر والانسانى فى تعريف المنطق والعقل لعالم لايعرف سوى الفوضى. وحتى بعد نهاية الاستعمار الكلاسيكى فى العالم العربى مازالت صناعة الثقافة الغربية تعيد انتاج هذه الصور المشوهه للعرب عبر الأغانى والنكات والكارتون السياسى والكوميديا وافلام التليفزيون والسينما ,(١٦) .وبخلاف صور الشرق « الغريبة والمدهشة » و« الشهوانية » erotic التى تبنتها هوليود منذ فيلم

« الشيخ » (١٩٢١) واعادة اخراج فيلم « قسمت » أكثر من مرة (٢٠-٣٠-٤٤-١٩٤٥) على النمط الهوليودى فى تقديمه شخصية « لورانس العرب » (١٩٦٢) حتى أحدث أفلامها « صحراء » -١٩٨٣- فإن العرب يبدون في السرد الهوليودي بمثابة « موضوعات سيئة » « bad olgicts » ثم زادت الصورة سوءاً منذ أواخر الستينات حيث قدمتهم كارهابيين ، وكمثال فإن الفلسطينيين يبدون فى فيلم « الأحد الأسود »(*) Black sunday (١٩٧١) كمرضى مصابين بمرض التعطش للدم. هذا التشويه لايشكل فقط جزءا من صناعة السينما بل وفى النقد السينمائى . فالناقد « فنسنت كانين » لايفترض صحة الأنماط السلبية فقط بل يذهب لأبعد من خطاب الفيلم قائلا : « إن الممثلة مارث كيلر» لم تستطع أداء شخصية الارهابية الفلسطينية ، فهى تبدو جميلة وفى صحة جيدة وبلا عقد .. كما لو كانت فتاة من كاليفورنيا»[١٧] . وطبقا لمنطقه الخيالى فإن الجمال التقليدى لايجتمع مع الشر ومن ثم فإن الإرهابية الفلسطينية لايمكن أن تكون جميلة . وكمجاز للعنف ضد الاوربيين فإن الإرهابيين العرب أو المسلمين يظهرون قليلا وفى اقتضاب ، حتى فى الأفلام التى لاتتناول موضوعاتها الشرق الأوسط ، كما نجد فى كابوس الارهابيين الايرانيين الذين يطاردون طفلا امريكيا فى احدى المدن فى فيلم ستيفن سبيلبرج « العودة إلى المستقبل » (١٩٨٥) ، وكما فى أحدث روايات « ليون اوريس » « الحاج » Haj (وهو مؤلف « الخروج ») حيث يقدم الرؤية الاستعمارية التقليدية و « دونية » شعوب العالم الثالث، وحيث يتصف العرب « بالكسل » و« الاغتصاب» و« قتلة» وفى حين تدين الشخصيات العربية نفسها بأنها تعيش فى « كراهية » ويأس » و « ظلام » ، أما اليهود فهم جسر العرب لخروجهم من الظلام ، وكما يعبر طبيب عربى فى تشويه للذات قائلا : «إن الإسلام لايمكنه أن يعيش مع أحد .. ونحن العرب الأسوأ .. ولايمكننا التعايش مع العالم .. والأكثر فظاعة لايمكننا العيش فيما بيننا ، وفى النهاية فلن يكون الصراع بين اليهود والعرب» بل بين العرب والعرب . سوف ينضب البترول يوما ما ومعه القدرة على الابتزاز. اننا لم نساهم بشىء فى اصلاح البشرية طوال قرون .. إلا اذا اعتبرنا الاغتيال والارهاب هبة انسانيه [١٨]» ومقارنة بالصورة التى تقدمها هوليود عن العرب فإن صورة الصراع الاسرائيلى - العربى فى الرواية الصهيونية -

---

(١٦) للمزيد عن نماذج من الصور السلبية للعرب في الثقافة الشعبية الأمريكية انظر : لورانس ميشالاك في ADC عدد ١٩ (يناير ١٩٨٤) وجاك شاهين فى « عرب التليفزيون » .

(*) فيلم « الأحد الدامى» انتاج امريكى ١٩٧٧- اخراج جون فرنكنهايمر وبطولة روبرت شو وبروس ديرن ومارثا كيلر حول حادث نسف مدرج رياضى وخطف بطل لعبة « السوبربول» -٧٢- ويلعب فيه روبرت شو دور ضابط مخابرات اسرائيلى يشرف على عملية الانقاذ.

(١٧) فنسنت كانبى - نيويورك تايمز - اول ابريل ١٩٧٧ .

الاسرائيلية الفارق يبدو واضحا لحد ما حيث تبدو الشخصيات السلبية ضمن إطار إنساني من خلال التحليل النفسي بحثا عن بواعث الارهاب ، أو من خلال عقدة أوديب كما في « متمردون ضد الضوء » ، أو الضعف والغيره الذكوريه وقت الأزمات كما في « كانوا عشرة « They were Ten وبخلاف التمثيل الامريكي السائد للعرب فإن أفلام البطولة القومية تجمع بين صورة العربي الشرير بالعربي « الايجابي » ، كما في « متمردون ضد الضوء » ، وبهذه الثنائية تجمع بين العرب « الايجابيين » من يناضلون جنبا إلى جنب مع البطل الاسرائيلي في مواجهة الأعداء من العرب المتخلفين . وبعد أن يقدم الفيلم الارهابيين ينتقل إلى قرية عربية يبدو سكانها في صور « غريبة ومدهشة » . كما في فيلم « صابرا » نراهم هنا يرقصون فجأة وبدون مبرر – كما لو أنهم يقدمون أنفسهم لنا – ثم يهربون إلى منازلهم خشية إرهاب «سليم » وأملا في وصول الشرطة الاسرائيلية للدفاع عنهم ، تاركين « داود » – والد سليم – وحده لمواجهة الإرهابيين. ويقف « داود» يطلب منهم في شجاعة بالتوقف عن سلب القرية، بينما يصر ابنه بأنهم يجمعون الضريبة بدلا من الاسرائيليين . والحوار الذى يدور بين الأب والابن يبدو لغرابته كما لو كان حوارا بين صهيوني (العربي المحب للسلام) وعدو الصهيونية (الارهابي العربي) وهو حوار يصور من منظور صهيوني.

داود : منذ أن هجرت القرية تسممت أفكارك فلم تعد تعرف سوى الكراهية .

سليم : وانت لم تعد ترى تسوى حب أعدائك، لقد صرت عجوزا لم تعد تفهم فيها شيئاً .

داود : وما الذى لم أعد أفهمه ؟ اننا نريد العيش فى سلام وأنت تسعى للسرقة والقتل .

سليم : نريد استرداد بلدنا وسنواصل القتل حتى تخلو فلسطين من اليهود .

والحوار يبدأ من لقطة طويلة Long shot ثم متوسطة حتى يتصاعد إلى لقطة Shot counter shot (وسليم يقول : سنواصل القتل) إبرازا للصراع الحتمي بين جيلين .. وبين موقفين.. بين الأب والابن. هذه المواجهة السينمائية – السياسية سرعان ماتفسح المجال لإظهار الوحشية التى تمارس ضد القرية واختطاف الرجال من منازلهم واشعال النار في حقل ومقتل شرطي عربي– اسرائيلي رغم صرخة الأب النبيلة في وجه الإرهابيين بأنه المسئول عن هذا التمرد. هذه المواجهة المبكرة بين « داود » العربي الطيب والشهم ، وسليم « الشرير » تقدمها بنية الفيلم فى مخطط ثنوى Manichean ، ففي الحوار الدائر بين الأب والابن يعبر « داود » عن شوقه للسلم موبخا ابنه

---

(١٨) ليون زوريس – الحاج – ص ٥٤٥-٥٤٦ ط (ابلوى ولوكمباني) ١٩٨٤ .

ورفاقه لهذه الكراهية، وهو بهذا يلعب دور بوق الدعاية لخرافة رفض الصهيونية العيش في سلام، بين العرب الذين يرحبون باسرائيل، ازاء اولئك يريدون فقط « السرقة والقتل » كما جاء على لسان «داود» مع قومه وابنه، وبين من يرفضون اسرائيل تماما «والذين سيواصلون » القتل حتى تتخلص فلسطين من اليهود». مثل هذه العبارات التي تصحبها مشاهد الرعب الذي يمارسه « سليم» على عشيرته (وعلى الاسرائيليين أيضا) تضعف من ادعاءاته السياسية في «استعادة وطننا». وفي مشهد سابق يقدم الفيلم اعترافه « الموضوعي» بالآخرين عبر حديث « سليم» عن فلسطيني المنفى « كل عربي في فلسطين له أقارب بين اللاجئين في مصر وسوريا ». ولو قارنا بين الخطاب القومي لغالبية أفلام هذه الفترة فإن مجرد ذكر اللاجئين الفلسطينيين على الشاشة عام ١٩٦٤ يمثل تطورا لكن سرعان مايختفي مثل هذا التواجد القصير من خلال وجهة نظر ضحايا الصهيونية ويضعف أثره بالتلميحات المتشددة التي ينطق بها « سليم »... لاتوجد بلد اسمها اسرائيل .. لاتوجد سوى فلسطين ! فضلا عن أفعاله الإجرامية فيمابعد. أكثر من هذا فإن الرفض لإسرائيل يتم في نفس الوقت الذي يقتل فيه شرطي عربي بدأ الجمهور يتعاطف معه .. وتأطير القضايا السياسية المعقدة - كحقوق الفلسطينيين في صورة الشخصية العربية المتعطشة للدماء، وعدائها المستحكم لليهود في اسرائيل يفرض الواقع تماهيا مبسطا مع اسرائيل ومشاهد إرهاب القرية العربية تتوازى معها مشاهد ضحية أخرى هي « سوزان » الأمريكية الجنسية وهي في طريقها بالاتوبيس من «بيرشيفا» إلى « سدوم» حيث تبدو السيارة من وجهة نظر الإرهابيين العرب كهدف للتفجير عند عودتها من رحلتها مساء . وإدراك المشاهد عزمها على العودة مساء يزيد من عنصر التشويق على طريقة هتشكوك. داخل هذا الإطار الزمني القصة يبني الفيلم أول خطوة في رسالته التعليمية عبر « سوزان » المسيحية والمحايدة والتي تجهل كل شيء عن الصهيونية .. بل والديانة اليهودية . وتطور مراحل وعيها يشكل نوعا من الرواية التعليمية الصهيونية فهي قد جاءت أصلا في رحلة لمحاولة معرفة أسباب تطوع « مارك » حبيبها الذي مات في حرب اسرائيل من أجل الاستقلال .. هل لدوافع مثالية .. أم هربا من مشاكل الزواج المختلط؟ وما أن تطأ قدمها اسرائيل حتى تصبح رحلتها بمثابة رحلة حج صهيونية، إنها تجسد شخصية نموذجية لأفلام الصهيونية - القومية ، فسواء كان الفيلم من انتاج لاسرائيل أو انتاج مشترك او انتاج أجنبي فهي أفلام موجهة إلى السوق الأمريكي - انها تمثل شخصية « المراقب الأجنبي » . حالة وظيفته السردية كوسيط ايدلوجي مهمته أن يجعل الصهيونية فكرة مستساغة للمشاهد الغربي ، وسواء كان أمريكي - يهودي (كما في « التل ٢٤ لايجيب » و « عمود النار » و «زوجة البطل »)

أو مكسيكى يهودى (لا فى النهار ولا فى الليل ١٩٧٢ Neither at Day Nor at Night – ظل عملاق – الهروب الكبير) أو مسيحى (سيف فى الصحراء – القل ٢٤ لايجيب) أو ايرلندى (الخروج – ثوار ضد الضوء – ٦٠ ساعة إلى السويس (١٩٦٧) الذى وزع فى الخارج باسم « هل تحترق تل أبيب ؟ » فى كل هذه الحالات فإن الغريب يجند لحساب اسرائيل عبر عملية تنوير تدريجية ، وأحيانا عبر قصة حب يلعب فيها الجنس دوره .

فيلم « متمردون ضد الضوء » مثل غيره من الأفلام القومية الأخرى يستغل شخصية الغريب الأجنبى حيث تتلاحم طبيعة شخصية « الصابرا » المثالية مع مسيرة رحلة الزائر من « الجهل » إلى « الوعى» . وهو اندماج أشبه باتخاذ القرار النهائى أو فى مراحل عملية تحسين الذات « للأجنبى » ومن ثم يتشكل الزائر أو الزائرة إلى « شبه أجنبى » داخل بنية سردية تشبه قصص البحث عن المفقود أو الكأس المقدسة ، وهو بحث وسعى يصاحبه مجازات النماذج الأولى archetypical حول الخلاص والتثقيف الذاتى ، لذا فإن الترجمة الصهيونية العلمانية تتعلق بقصة المسيحى – الذى كان يضطهد يوما ما ومازال العدو القابع فى أعماق العقلية الصهيونية – والذى يكفر دون ما وعى عن هذا الاضطهاد بالحماس والتأييد لمصير يهود اليوم . وعملية تشكيل « سوزان » من خلال التربية الصهيونية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين . فى البداية نراها كفتاة مدللة وساذجة غيرملتزمة بشىء وتنتهى باعادة تشكيلها إلى مبعوث للرحمة فى الشرق الاوسط من خلال أحاديثها مع « دان » حيث تزود بالمعلومات التاريخية عن اسرائيل والخطاب الصهيونى . لقد كانت تبحث عن سر مثالية «مارك » للحضور إلى صحراء ومكان « لم تكن تعرف بوجوده إلا من خلال الكتاب المقدس » ومر بسالته فى معركة يقف فيها وحيدا أمام كثرة من الأعداء العرب دفاعا عن جسر قديم فى مكان مقفر . ويرد عليها « دان» بأن الموت يصبح ضروريا فى بعض الأحيان لإنقاذ الآخرين ، فالجسر الذى كان يدافع عنه « مارك» هوحلقة للوصول إلى « مشروع تعدين » بدونه « سوف تظل الصحراء صحراءً » حيث لايمكننا توطين الأحياء Survivors . هذا الربط بين اسرائيل والناجين من «الهولوكوست » يذكرها بشكوى «مارك» الدائم بأن النازية قتلت ثلث شعبى ولابد من مساعدة الباقين منهم للعيش فى سلام» ، تبدو سذاجتها فى بحثها عن ورد تضعه على قبر « مارك» غير مدركة أن «سدوم » لاتوجد بها زهور .. وعلى حد تعبير «دان» « ليس بعد » . واللقطة التى تواجه فيها « سوزان » قبر « مارك » وعجزها عن أن تعبر عن إحساسها – بوضع الزهور على قبره – تصور مدى إدراكها لأهمية ماقام به من تضحية . بمثل هذه التفاصيل الايدلوجية يقدم الفيلم العديد من المجازات مثل : رؤيا جيل الطلائع المستقبلية فى ازدهار للصحراء إزاء إهمال العرب ، وكذا خلاص

يهود الشتات وإخلاص الجندي الذي يهب حياته كي يعيش غيره. وحوار الفيلم المبالغ في مثاليته يروج صورة نرجسية للذات في الإشادة بكل ماهو اسرائيلي، بل لكل من يتعاطف مع الصهيونية من بعيد. وكمثال فإن « دان » يتخلى عن وظيفته وموهبته كرسام، ففي اسرائيل الكثير من الأطباء والرسامين إلا أنها تفتقر إلى العمال، فالجنود والعمال اذن ليسوا مجرد جنود وعمال بسطاء لكنهم « مثقفون » و « على درجة عالية من الكفاءة النوعية »، ورغبة « دان » في ممارسة هواية الرسم بعد حلول السلام يعكس صورة « الصابرا » صورة الذات، كجنود لم يفقدوا إنسانيتهم أو « إحساسهم الفني » برغم الحرب، وهي الصورة التي يقدمها الكاتب « آموس كينان » للجندي الذي يحمل البندقية في يد وآلة الكمان في اليد الأخرى »[19]. واللقاء بين الأمريكية « سوزان » والاسرائيلي «دان» تحدد ثنائية السرد المتمحور – الى حد ما – على « سوزان » الضحية المحتملة للإرهابيين العرب في مواجهة جندي الصابرا والذي يضطر للحرب رغم إيمانه العميق وحبه للسلام، ومن ثم ينتزع البطولة. وهو في مثل هذه الأفلام مجبر على استخدام السلاح إزاء العداء العربي، رغم تفضيله فلاحة الأرض وممارسة فنه ليدخل النور إلى الشرق، إما من خلال تعليم العرب الوسائل العصرية كما في «أوديد التائه» أو في فلاحة الأرض « متمردون ضد الضوء » أو علاج امرأة بدوية كما في حالة الطيار الاسرائيلي في فيلم « فتاة سيناء » Sinaia. والتفكير بعقلية « أقتل وأبكي » التي تضفي عليهم صفة الشهداء والنزعة الإنسانية كان محور نقد وسخرية لمثل هذا الخطاب المثالي وذلك في رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس «المتشائل» للروائي « إميل حبيبي »[20]. حيث يرى القارىء من خلال منظور جندي طيب وسائل القمع التي تمارسها اسرائيل على الفلسطينيين. وفي حين يتبنى الفيلم نزعة اللا بطولة عند « الصابرا » بتجنبه اللغة المنمقة، فإن الفيلم يمجد اعماله البطولية.. وكمثال فإن « دان » ينتقدها – باعتبارها تمثل الولايات المتحدة وأوربا – لإعجابها بالأبطال لأن « دان » من وجهة نظره لم يكن ليوافقها على مثل هذه النظرة وبأنه أفضل من الآخرين، لقد دافع عن الجسر لأنه لايملك هو أو غيره خيارا آخر. يقول هذا في غضب ويخرج من إطار الصورة لتبقى هي وقد بدا الخجل عليها وهي تفكر فيما قاله. وزعم وإنكار « دان » لبطولات « الصابرا» الخرافية ليس سوى تضخيم لهذه النعمية من خلال تأكيده بموقف « اللاخيار » المفروض على اسرائيل. ورغم نزعته اللابطولية فإن سلوكه الحازم وتكريسه لخدمة أهداف وطنه واحتقاره للأمريكية «المدللة»، واستعداده للتضحية بذاته وبموهبته كرسام، كل

---

(١٩) روبنستاين: « كي تصبح شعبا حرا »، ص ١٢٧.

(٢٠) إميل حبيبي: المتشائل.. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابوالنحس (المتشائل) – حيفا ١٩٧٤.

هذه الصفات تخلق منه بطلا. ونحن نرى « سوزان» مرتين وهي تخفض رأسها تعبيرا عن الحيرة والخجل أو الذنب (أول مرة عندما يتهمها بالسلبية وعدم الالتزام) في تعبير بلاغي، وفي لقطة قريبة هي دعوة للمشاهد في مشاركتها هذا الشعور . (وهو مانجده في موقف مشابه في فيلم «الخروج » Exodus من خلال لقاء «كيتي فريمونت » - (ايفا ماري سنت) المحايدة مع « آري بن كانان » - (بول نيومان) - على ظهر السفينة عندما تحاول إقناعه باستسلام السفينة ومن عليها من اللاجئين البريطانيين تفاديا لوقوع كارثة، فيجيبها حانقا « كل شخص على ظهر هذه السفينة ماهو إلا جندي.. والسلاح الوحيد الذي نملكه هو استعدادانا للموت » . ومن نظرة «سوزان » المتأملة على العرب تنتقل الكاميرا وهم يزرعون الألغام لتفجير الاتوبيس الذي سوف تستقله. هذا التقابل هو الدليل على نزعة العرب الى العنف . هكذا تتلاشى الفجوة بين إدراكها وإدراك المشاهد وتتضح الصورة ، وهي الفجوة التي شاهدناه من قبل بإدراك المشاهد بأن عصابة « سليم » تعمل على تفجير الاتوبيس ، وبعصابة « الشر » العربية التي تسرق وتقتل جماعتها تحت دعوى الوطنية، والتي كانت خافية عليها إلا أن لحظة ثورة « دان » عليها واتهامها بعدم الاحساس بأي شعور بالتعاطف يجعلها تتجاوز فرديتها، ومشهد المتجم يمهد للمشاهد مرحلة تحول محورية في موقفها من خلال تجربتها الخاصة ، وليس عن طريق الكلام الأجوف. وفي المشهد التالي تبدأ المرحلة الثانية لتعلمها مبادىء الصهيونية . فوجود حالة طوارىء (حشد المصريون قواتهم على الحدود) يجعل من مغادرة الاتوبيس أمرا متعذرا (يحذرها السائق بأن العرب المتوحشين في الصحراء ومن الخطر القيادة في مثل هذه الظروف) . وأمام إصرارها على مغادرة المكان يتطوع أحدهم بالقيادة حيث يصاب في الطريق بينما يتجه « دان » إلى أقرب قرية عربية وهويحمله. ومنذ هذه اللحظة تمتزج الحبكتان في تواز.. مرة على الارهابيين وأخرى على العرب الطيبين والاسرائيليون حيث لايصبح أمامهم جميعا من خيار إلا مواصلة الطريق، وهو الخيار الذي تشاركهم فيه الزائرة الامريكية . وأمام رفض أحد الأعراب مساعدتهم خشية الانتقام منه يتطوع «داود» وابنته « نعيمة » (ديدى راماتى) للمساعدة ، إلا أن السائق يموت متأثرا بجراحه حيث تصاحب جنازته موسيقى تصويرية، وحيث يبدو « داود » المحب للسلام وهويحاور نفسه قائلا: « قتل .. قتل.. القتل دائما. لقد ماتت زوجتي في كمين يهودي وقتل يهودي في كمين عرب »، ثم يقوم بدفن الاسرائيلي بجوار قبر زوجته، إشارة إلى أنهما لن يجدا التعايش السلمي إلا بالموت (وهو مايبدو في مشهد دفن مماثل في نهاية فيلم « الخروج » مع فارق هو أن الفيلم الهوليودي يصور الضحيتين - شابة من الناجين من الهولوكوست وعربي محب للسلام ، كضحايا للعدوان العربي -- النازي) ، ويتقدم « دان » يلقي موعظة سلام تأخذ طابع صلاة الجنازة اليهودية . وفي حين نسمع موعظته على شريط الصورة تبدو «سوزان » في الصورة أمام قبر

آخر يضم رفات الضحية الاسرائيلية نتيجة هجوم العرب. لقد شاهدت هذه المرة نفسها مدى عنف العرب وربما كانت هي الضحية ، هذا التهديد المباشر لها يمثل حدا فاصلا بينها وبين عزلتها وعدم التورط السابق. وتلتقى « سوزان » بمجموعتين من محبى السلام.. الاسرائيليين وبعض العرب الذين يرون أن التآلف والانسجام بينهم لن يسود إلا باختفاء الإرهابيين العرب. والفيلم يؤكد على هذه النقطة فى المشهد التالى لاجراءات الدفن حيث يندمج « دان » و «داود» فى حوار حميم «ومثالى» . واستبعاد الارهابيين من هذا اللقاء السلمى (دون الاشارة إليهم على شريط الصورة) يقدم للمشاهد فكرة امكانية المستقبل المشترك بين العرب واليهود . ويعبر « داود » عن إعجابه بشاحنة «دان » فى جو شرقى وهو يحتسى القهوة، إلا أن « دان » العليم بالتطورات التكنولوجية يخبره أنها شاحنة قديمة. ويصف «داود» له حالة البؤس والتخلف الذى يعانيه، فهو لايملك سوى بعض الحيوانات – ليس من بينها الحصان – وقطعة أرض ورثها عن أجداد أجداده الذين عاشوا على الكفاف. عندئذ يعبر الاسرائيلى عن رغبته فى إصلاح الأرض وممارسة الرسم فى وقت راحته .. لاحظ أن الخيال الاسرائيلى يتمحور حول الأرض! هكذا تعبر الشخصيات عن رغبات مشتركة فى تبادل دور كل منهما. فالعربى يعجب بشاحنة « دان» لأنه لايملك حصانا فى حين أن الآخر – معبرا عن حنينه للرومانسى إلى الزراعة واعتزاز تراث جيل الطلائع باستصلاح الأرض بما يحمله من دلالة ضمنية عن تجذرهم فى الأرض يشكل الأساس الايدلوجى للأفلام القومية. وحتى فى الأفلام التى لاتتناول بشكل مباشر انجازات « جيل الآباء المؤسسين » (دورهميساديم) DorhaMeysadim فإنها تعبر عن هذه العقيدة أو تلمح عن أحلامهم – حتى فى ظل ظروف الحب – وهى الأحلام التى ينجزهاالآن «جيل الابناء » Dor haBanim (دورهابانيم) . ورغبة «دان» فى إعادة تجسيد أسطورة جيل الطلائع خصيصة تقترن بالأفلام القومية الأخرى كما نجد فى فيلم « عمود النار » Pillar of Fire اخراج لارى فريش الذى يدور أساسا حول حرب اسرائيل على مصر عام ١٩٤٨ ، إلا أنه يستحضر في بعض مشاهده روح الرواد السلمية والمناهضة للحرب وكجزء من ثنائية تجمع بين المصريين المعتدين والاسرائيليين من أنصار السلام. هذا التضاد يكشف عن نفسه فى ثنائية السرد بين شوق البطلة فى حياة الريف والواقع الملموس لتهديد الجيش المصرى. فرومانسية البطل الرائد والطليعى يقابله هجوم المصريين الغادر لتحطيم إنجازاتهم وبطل فيلم « أنه يمشى عبر الحقول » He walked through fields « كيبوتزى » يدرس فى مدرسة زراعية (الخطاب الرسمى الاسرائيلى ينزع ضمنيا للمقارنة بين خبرتهم الزراعية وعمل الفلاحين البدائى والغريزى) والذى رغم كفاحه مع « البالماخ » يعمل بالأرض .«اعتراف « داود» النهائى لايكشف فقط عن القرون التى عاشها العرب فى ظلام ، بل أيضا بأن اسرائيل الغرب جاءت ومعها الضوء

وشاهد على العقده التي تحكم المستعمر الغربي في استعادة الجزيرة الموعودة «بسحر التكنولوجيا»[٢١]. وفي لقطة أخرى يعبر «داود» للاسرائيلي وهويجلس بجواره عن امتنانه للسماد الذي مكنه من زراعة الطماطم في الصحراء، «وهو مالم يكن متاحا لأجداده». هكذا ينهي حواره بينما يرتدي ملابسه العربية التقليدية ويحتسي (القهوة التركى) الشائعة في المنطقة. هذه الصورة النمطية للشرق تعطي مصداقية لصورة التنوير على يد الصهيوني – الغربي المحب للآخرين. والفكرة المهيمنة «بازدهار الصحراء» والتي تنطق بها شخصية عربية، فضلا عن شهادته بأن العرب في مقدورهم الاستفادة من اسرائيل وقبوله الضمني بسلطة وسخاء أجهزة الدولة، كل هذا يحدد وضعه السينمائي كـ «عربي نبيل». والخيال الجامح بإنقاذ الشرق عن طريق تحديثه Modernizingكما يصورها الفيلم تعكس نزعة مشابهة لمثل هذا التقدم في الروايات العبرية. ففي رواية أبناء المطر The son of first Rain للكاتب «اليازر سمولي» يصحب مدرس عربي تلاميذه لزيارة مدرسة يهودية ويتأثر بما يرى فيرتجل المديح التالي: «إننا ندين بالكثير مما تعلمناه منكم. لقد كان هذا المكان قفرا مهجورا حتى جئتم وبإرادتكم تحول إلى جنة. إنني اقرأ في الصحف كل يوم هجوما على اليهود، فضلا عن مثيري الشغب بيننا لكنى طالما أسير في الشوارع وأشهد ثمار ما أنجزتم في هذه الأرض الخراب التي تحولت بفضلكم إلى أرض مزهرة أقول لنفسي بأن الله بعثكم هنا لتكونوا قدوة لنا.. ولكي نرى أفعالكم ونحتذى بها.. إليكم ندين بكل هذا الخير ولكل ماتمنيتموه لنامن طيبات»[٢٢]. هكذا تصبح النزعة التحسينية Melioristic التي تنادى بها الصهيونية والقائلة بأن العالم ينزع إلى التحسن محل ثناء ومباركة من العرب بزعم أنهم المستفيدون من هذا الاحسان، وبهذا فإن طبيعة العربي – الإرهابي – هو السلبية، وعلى أحسن الفروض فهو «غريب» و«مدهش» Exotic ماعليه إلا انتظار تحريره على يد «الصابرا». والعربي الطيب إنسان يعترف بالجميل، والاسرائيلي – النشط والفعال – يمنحه الهوية والهدف منقذا إياه من خموله المدمر. من هنا فإن تمثيل العرب الثنائي سواء كانوا إرهابيين ام متوحشين نبلاء إنما يعكس ثنائية dualism اكثر شمولا فهو بمثابةمجاز ثنوى Manichean لموضوعات أفلام البطولية القومية.. ثنائية الاسرائيلي مقابل العرب. لذا فإن البنية الروائية «للبدائي الطيب» يستتبعها صفات ايجابية مثل «طيب» و«نبيل» كل عربي يحاول تجاوز طبيعته الشرقية السلبية. والفيلم بهذا يضع المشاهد الغربي الاسرائيلي مع «الصابرا» والأمريكية موضع تفوق يحكم تعاطفهم التحررى إزاء العرب، ومن ثم تأكيدا لصورة الذات الديمقراطية والإنسانية. وأن تأتى الدعاوى

(21) See Qckt ave Man oni, Prospero and the caliban: the psychalogy of colonialism (1974)
(22) Zlieaer smali: The sons of the first Rain (Tel Avis: sifriyat Tevar Noah,n.d)p.172

الصهيونية على لسان شخصية عربية (على استعداد هنا للدفاع عن الاسرائيليين ضد ابنه الإرهابى)انما يؤدى دوراً آخر.. بمثابة ذريعة تلبس ثوب الحقيقة التى لايرقى اليها الشك . وكما يستخدم فيلم « التل ٢٤ لايجيب » واجهة ديموقراطية في عرض وجهات النظر فإن « متمردون ضد الضوء » تخفى قناعا لوجهة النظر الصهيونية باعتبارها مهمة يشارك فى انجازها ثلاثة يمثلون اطراف القضية : اسرائيل (دان) والعرب المحبين للسلام (داود) وابنته (نعيمة) والغرب ممثلا فى « سوزان ». والتوافق والانسجام بين العربى والاسرائيلى هوالبديل لثنائية الحوار Dialogism لأفلام البطولة القومية. واللقطة الأخيرة التى تجمع بين «دان» و «داود » فى المقدمة وهما جالسان يحتسيان القهوة « العربية » المشهور بها الشرق يقطعها فجأة مشهد الإرهابيين العرب فى محاولتهم الاستيلاء علي الشاحنة . وبهذا ينتهى المشهد .. لكن عن طريق تجاور المونتاج فى « هارمونى » علي حساب التخلص من العرب المتعطشين للدماء الذين يمارسون العنف إزاء محبى السلام من العرب والاسرائيليين . وهى اللحظة التى يبدو زيفها لأنها تقوم على تبنى وجهة نظر الآخر الثقافية والتاريخية المفترض الحوار معها . فهذا « الحوار المثالى والخيالى» الذى يدور عام ١٩٤٩ يتجاهل الواقع الفلسطينى منذ قيام اسرائيل لتتحدث الصهيونية باسم فلسطين والفلسطينيين.. وهومايحول دون تمثيلهم الذاتى. وتأتى أفلام البطولة القومية لتضفى شرعية صوتية ومرئية للمزاعم الصهيونية لتساهم – خاصة فى الولايات المتحدة حيث توزع نطاق كبير – فى عدم التكافؤ بين الحضور الاسرائيلى والقضية الفلسطينية فى وسائل الإعلام . هذه الازدواجية فى تمثيل العرب فى « متمردون ضد الضوء » تستغل التقاليد العربية فى كرم الضيافة ، إذ بينما يلتزم « داود » وابنته بهذا التقليد ، فإن عصابة « سليم » تنتهك وتخرق هذا العرف، ومن ثم تقوم المواجهة بين الابن « سليم » وبين الأب وابنته . فالأب يطلب منه احترام قوانين الضيافة التى لاتفرق بين أحد سواء كان مسيحيا أم يهوديا.. والابن يصر على أن اليهود لاينطبق عليهم . وعندما يسأله الاب : ألم تتعب من القتل؟ تبدو من إجابته روح التعصب بقوله : «عندما تنتهى المعركة سأنتشل جثث اليهود من القبر لتنهشها الكلاب ، فلن يدنس أحد منهم الأرض التى وارت جثمان أمى » . وهو التعصب الذى يجعله يصر على عدم اطلاق سراح الأمريكية « المحايدة » بزعم أنها جاءت معهم. وبهذا يكسب الفيلم تعاطف المشاهد الغربى للضحية الأمريكية التى اقترن مصيرها بالاسرائيلى. و المواجهة الحوارية بين الأب وابنه تنتهى بحرب تجتمع فيها قوى الخير ضد قوى الشر. فالأب وابنته يتحدان مع الاسرائيلى الذى يبلغ حد المثالية و« سوزان » البريئة.. ضد الإرهابيين الذين يحاصرونهم. هذه الوحدة الايدلوجية والإنسانية يعبر عنها سينمائيا بالفصل المكانى بين « الطيب والشرير » وعبر لقطات وجهات النظر الموزعة بين

«دان» و « داود » . والسرد السينمائي والشفرات الايدلوجية تربط بين العربي «المتخلف» و «الإنسان الطيب » (عادة من كبار السن) مع الجندى الرقيق الإنسان مقابل قوى الفوضى والرعب.. تعطش العرب للدماء (علادة من الشباب) حيث يصبح التخلص منهم لازما لعودة الوفاق والانسجام.

هذا الفصل بين الخير فى مواجهة الشر يكثف من رمزية الثنوية Manichean(*) بذهاب «دان» إلى شاحنته للتزود بالسلاح دفاعا عن مستوطنات الحدود الاسرائيلية ضد الهجوم المصرى «على الأطفال والنساء » وبهذا يكتسب دور الجيش دلالة درامية مضاعفة .. فهو لايدافع هنا عن المستوطنات الاسرائيلية ضد الجيش المصرى المزود بالسلاح ، بل وضد الإرهابيين، الذى يعنى استيلاؤهم على الشاحنة تسليم الأبطال المحاصرين ، والمستقبل المظلم الذى ينتظر القرية العربية المسالمة . وإصابة « دان » أثناء تأدية هذه المهمة الثلاثية يزيد من العلاقة بينه وبين الأمريكية عبر رابطة الحب والموت . والمشهد الذى يسبق اصابته أثناء حصارهم يستعين بأدوات السينما الكلاسيكية فى تبادل نظرات العشق، وعندما يصاب تنقذه « سوزان » عن طريق التنفس الصناعى. ومنذ هذه اللحظة تندمج تماما مع الوجود الاسرائيلى فى إمدادهم بالذخيرة. ومع انتهاء المعركة بالنصر تقود الشاحنة (حيث يجلس بجوارها حبيبها المصاب) نحوالمستوطنات مؤكدة له على أنها لن تعود إلى الولايات المتحدة . هكذا تنتهى المهمة الثلاثية نهاية سعيدة لصالح اسرائيل والغرب. وفى حين نجد الاحتفاء بقصة الحب بين مسيحية ويهودى فى فيلم « الخروج » مع نهاية السرد الفيلمى. وفى حين تنتهى قصة الحب بين مسيحى ويهودية نهاية تراجيدية بالموت البطولى للمسيحى الصهيونى فى « التل٢٤ لايجيب » فإن« سوزان» فى «متمردون ضد الضوء » لاتقع فى الحب إلا بعد مقتل عشيقها اليهودى الأمريكى على يد العرب، وبعد تحولها إلى الصهيونية عبر قصة حب مع الاسرائيلى حيث النهاية السعيدة . إن بنية الرواية التعليمى اذن تهدف لسرد قصة نموذجية لتحول المسيحى أو الغربى إلى الصهيونية . وموقف «سوزان » الأخلاقى يوحى للمشاهد الغربى بشكل مضمر بنظيره من المستوطنين الأمريكيين الأوائل لاذكاء روح الحنين والشوق لأساطيرهم المثالية. والحوار بينها وبين « دان » يبدو كما لو كان حواراً بين أوربى مثالى وهو يشرح لزائره من الوطن الأم امكانيات الأرض فى دعوة له ولها الى أرض جديدة . ومع أن افلام البطولات القومية تقدم انضمام الشخصية العربية بالصهيونية فإن شفرات تسرده تلمح إلى

(*) مانوى أو ثنوى – أحد اتباع مانى الفارسى (٢١٦-٢٧٦– ٣٠) الذى دعا إلى الايمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام – قاموس المورد ، ص ٥٥٦ .(المترجم)

اتجاه معاكس هو الاندماج اليهودى فى خطاب الاستشراق الغربى الصهيونى فى الصهيونية فى صور شتى . ذلك أن خرافة السامية الأوربية كما يشير ادوارد سعيد انشقت مع تطور الاحداث والظروف الى شعبتين فى الحركة الصهيونية؛ واحدة سامية انتهجت طريق الاستشراق، أما الثانية ويمثلها العرب فقد اضطرت لانتهاج طريق الشرق(٢٣). (ويهود البلاد العربية كما سنرى فى الفصل التالى اتجهوا ناحية الشرق) بهذا المعنى فإن فيلم «متمردون ضد الضوء» يعكس حرفيا تجنيد الغرب لصالح الصهيونية ، وعن طريق استدخال internalizing الغرب حيث تتعامل الصهيونية مع الشرق عبر تحيزات شكلتها الثقافة الأوربية . وتاريخ الصهيونية عبر الوسطات السينمائية ظل أمينا وبصفة عامة إلى الممارسات الايدلوجية للعقلية الاستعمارية الاوربية . هذا الاندماج بين اسرائيل والشخصيات الأمريكية سينمائيا وسرديا وايدلوجيا يعبر عن رغبة وحنين اسرائيل فى أن تكون ذيلا وتابعا للغرب، ذلك أن تحرير مضطهدى يهود اوربا من الجيتو والمذابح Pogroms والتصفية الجنسية genocide لم تستطع كلها للأسف أن تحررها من المركزية الاوربية Eurocentrism . واعتناق المرأة الأمريكية الصهيونية يذكرنا بأسطورة المرأة الصابرا التى نجدها فى بعض الأفلام القومية، حيث تتحول وتتشكل من فتاة ساذجة ومدللة عبر التجربة الاسرائيلية إلى محاربة شجاعة تداوى جرحى الصابرا، وتقف بجواره فى حربه ضد الإرهابيين. فى نفس الوقت فإن البطله الصابرا فى فيلم «عمود النار» تبدو فى صورة كوميدية للمرأة السوبر التى تقود سيارة حبيبها الجريح بينما تلقى بالقنابل اليدوية على المصريين، وفى فيلم «الهدف تيران Target Tiran - ١٩٦٨ - تصحب فتاة الصابرا الجميلة الجنود الاسرائيليين فى قاربها لتعبر بهم إلى هدفهم. وما أن تدرك اكتشاف المصريين لها حتى تحطم قاربها لتصل الى الساحل الاسرائيلى سباحة (هذه الصورة الأسطورية للمرأة الاسرائيلية القوية أثارت عند عرضها فى الولايات المتحدة مايقبه المحاكاة الساخرة كما نجد الإعداد السينمائى لرواية «فيليب روث» «تذمر بورتوناى Portnoy's complaint) . ومع هذا نجد نفس المرأة التى تحارب العرب فى صحبة الجنود من الصابرا مجرد فتاة صغيرة لاحول لها ولا قوة وفى حاجة للرعاية والحماية. ويجدر الإشارة إلى أن تمجيد بطولة المرأة الصابرا يجد انتشارا أكبر فى الولايات المتحدة عبر أفلام الحرب كجزء من الإغراء التجارى للجمهور الأمريكى، فى حين أن الروايات العبرية لاتلجأ لمثل هذه الصورة حيث تصورها اكثر سلبية تماشيا مع الثقافة الشعبية فى اسرائيل. ذلك أن أدب جيل

---

(٢٣) ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ٣٠٧ .

البالماخ (فى الاربعينيات والخمسينيات) يقدم أبطال الصابرا « اكبر من الحياة» كما نجد عند « إس « ايزهار » و «موشى شامير » حيث الأبطال رجال ودور المرأة هامشى حتى لو كانت تلعب دورا رئيسيا فى حياة البطل، فالسرد فيها يتمحور حول الذكر الذى تعرض من خلاله كل وجهات النظر السياسية والجنسية.

وفى فيلم المخرج « يوسف ميلو » « انه يسير عبر الحقول » المأخوذ عن مسرحية تحمل نفس الاسم لموشى شامير كمثال، نجد أن غزو الرجل للمرأة بدءاً من مغازلتها حتى الحمل يسير موازيا مع تحقيقه هدفا عسكريا. والكلمات العبرية gibor تعنى « بطل » وgever (رجل) و gvura (شجاعة) و Ligbor (يهزم أويخضع أو يستبد) وكلمة Ligbor تعنى (يفرز) وكلها مشتقة من جذر الكلمة (GBR) التى تعطى مفهوم السيطرة والذكورة والبسالة، وتتمثل فى نسيج أدب جيل «البالماخ» ونظيره السينمائى.. فى أفلام البطولة القومية .

والنموذج السينمائى فى اللقاء والمواجهة بين الاسرائيليين والعرب من هذه الأفلام نراه عبر مواقف الحصار فيلم « متمردون ضد الضوء »، تدور غالبية زمن أحداث القصة بين «سوزان» و «دان» خلال إقامتهم المؤقتة وهما محاصران فى القرية العربية، وفيلم « عمود النار » تجرى أحداثه فى مستوطنة صغيرة تتعرض لهجوم مصرى متواصل، فى حين تجرى أحداث كل فصول مشهد القدس فى « التل ٢٤ لايجيب » اثناء الحصار الاردنى للمدينة. وموقف الحصارهذا يعمل على التكثيف الدرامى لأحاسيس الأبطال التى سرعان ماتتبلور فى مشاهد الذروة حيث تتيح فرصة للمواقف الاسطورية (بارث). ولنهاية السرد كما فى إعادة اكتشاف البطلة الأمريكية لليهودية فى «التل ٢٤ لايجيب» وتوحد قوى الخير الثلاثة (بقيادة اسرائيلى) وارتباط الاسرائيلى بالأمريكية فى «متمردون ضد الضوء »، والمعركة بين القوات الاسرائيلية والعرب تبدو عبر صور الحصار التى تشد انتباه المتفرج وتعاطفه مع أبطال عاديين فى حالة دفاع عن النفس ضد عنف العرب غير المبرر، وكمايحدث مع الهنود فى أفلام الغرب الأمريكية(٢٤) ، فإن الموقف إزاء هذا العداء العربى يبدو منطقيا من مظهره الخارجى، حيث لانرى الإرهابيين فى الفيلم غالبا إلا من وجهة نظر المحاصرين كما فى فيلم «متمردون ضد الضوء » وهى وجهة نظر معكوسة تدمج المتفرج داخل المنظور الصهيونى لتشكل مغزى رمزى أكبر وأشمل لدولة تحت الحصار عليها ان تقاوم الغزاة من أجل

---

(٢٤) للمزيد انظر : توم انجلهارات « كمين عند ممركاميكاز، النشرة الاسيوية ٣ : (شتاء وربيع ١٩٧١) و « روبرت ستام» ولويس سبنس « الكولونيا ليزم والعنصرية والتمثيل » سكرين ٢٤: ٢ (مارس –ابريل ١٩٨١) ٢–٢٠.

البقاء . ومحاولة الخروج من دائرة الحصار نموذج متوارث عن أفلام الغرب الأمريكية ، – رغم الحقيقة التى تقول بأن العالم الأول هو الذى غزا العالم الثالث وليس العكس – وهى صورة تخدم العقيدة السائدة في اسرائيل حول الحرب الوقائية والدفاعية ضد المعتدين . هذه الأفلام الصهيونية تصر على مايمكن تسميته قياس أو تناظر الحدود التى تضع رواد الغرب وهم الأمريكيون / الاسرائيليون فى مواجهة الهنود / العرب «المتوحشين » . وصور الحصار لها خصوصيتها فى تاريخ اليهود حيث تعزف على التكريات الأليمة من جراء تجربة الجيتو . وهو القلق الكامن الذى يتجسد بوضوح فى موضوعات أفلام البطولة القومية كما فى فيلم « كانوا عشرة » حيث نجد جيل الطلائع يحاول أن يتجنب الصراع المباشر مع العرب بالحصول على الماء ليلا بالقانون، فى حين أن البعض الآخر ممن وجدوا الاضطهاد فى فلسطين بعد هروبهم من المذابح الاوربية يحرض الآخرين على اغتصاب حصتهم من ماء البئر علانية بحجة « اتالم نترك روسيا لنعانى من « جيتو» آخر » وهو منطق يعكس شعورا بالتناقض الحاد إزاء روسيا بصفة خاصة وأوربا بشكل عام . وموقف الضحية مبرر يستدعى للذاكرة الجيتو الأوربى » (إلا أنهم هنا يجاهدون لخلق قطيعة مع تاريخ «الشتيل» فى نفس الوقت فإنهم يستمدون إحساسهم بالتفوق لانتمائهم « للعالم المتحضر » ، من هنا فإن هذه النوعية من الأفلام تمجد فكرة التحرر من الماضى عن طرق تبرير دفاعهم العدوانى من أجل الحقوق اليهودية ، إلا أن نزعة التحرير هذه ليست ضد مضطهدى الماضى بل على حساب الفلسطينيين المضطهدين وهومـاتتجاهله الروايات الصهيونية التى تحجب مثل هذه المقارنة ضمن مفهوم « الأغيار » Goyim . والانتصار بفك هذا الحصار ومايرافقه من تمجيد وإضفاء بوحدة اسرائيل – الغرب يقابله مأساة العرب كما فى «متمردون ضد الضوء » نتيجة هذا العقد . ونظرا للممارسة الوحشية التي يمارسها الإرهابيون على القرية ينضم بعض سكانها لصفوف « داود» ويأتى مقتل الابن على يد أعز أصدقاء الأب (والذى حارب ضد الأتراك فى الحرب العالمية الأولى .. وربما مع ت . م لورانس . وهو مايوحى بالتزامه القديم بالغرب) . يحاول « سليم » وهو على صهوة جواده التعلق بشجرة إلا أنه يسقط قتيلا . وهي صورة مأخوذة صراحة من التورا ة وتجسيد بصرى لقصة «ابشالون » ابن الملك ديفيد (داود) الذي ثار على ابيه محاولا اغتصاب عرشه وقتله Joab يعقوب أثناء محاولته الفرارعلى ظهر حصانه حيث تعلق شعره الطويل بفرع شجرة . و «داود » اسم الاب بالعربية يقابله « ديفيد » واسم الابن « سليم » يذكرنا حرفيا باسم « ابشالوم » . ومع مقتل الابن ينتحب الأب أمام جثته وينتهى الفيلم باستشهادات من سفرصموئيل الثانى ١٨ : ٣٣ « فانزعج الملك

وصعد إلى عليه الباب وكان يبكى ويقول هكذا وهويتمشى يا ابنى ابشالوم يا ابنى ابشالوم ياليتنى مت عوضا عنك يا ابشالوم ..ابنى ابنى، واللقطة الطويلة للأب راكعا أمام جسد ابنه والقرية والشجرة فى الخلفية مع الاستشهاد بالتوراة توحى كلها بأنها حكاية رمزية مقتبسة عن التوراه . وبهذه الاستعارة يشير الفيلم الى الحاضر الإسلامى بالأزمنة التوراتية القديمة فى حين يربط اسرائيل اليهودية والغرب المسيحى بالعصرية والتحضر. لقد واجه المتمردون ضد الضوء من العرب مصيرهم متخلفين وراءهم الأب المكلوم .. العربى المطيع. مثل هذا الحل الأسطورى يوحى بأن السلام لن يسود إلا باستئصال « العنصر السلبى» .كما فى السرد الكلاسيكى يعود النظام والأمن بهزيمة قوى الشر، و « داود » يرحب بمهمة اسرائيل البروميثيه (من بروميثيوس) فى الشرق من أجل « الخير المطلق » لأبناء عشيرته ، ومن ثم يكافأ بالمعرفة والسماد لزراعة الطماطم (البنادوره)، حتى ولو كان على حساب التضحية بابنه الإرهابى. وبهذا فإن سياسة التنوير تروج للنزعة الإنسانية للصهيونية (الاوربية) عبر وهم إنقاذ عصرى تنتشل فيه الصهيونية الشرق من الجهالة والظلمة. والبطولة والانتصار الاسرائيلى فى مثل هذه الأفلام (حتى ولو كان الموت هوالثمن) لاتمثل مجرد انتصارها على العرب ، بل وانتصارا للحضارة الحديثة على بربرية وهمجية العصور الوسطى. هذه النغمة المتكررة لابد أن نضعها فى اطار السياق اليهودى بصفة خاصة . فهى تعيد لنا قصة حروب المكابيين فى التاريخ اليهودى القديم ضد الغزاة اليونان. واحتفالات عيد الهانوكاه (*) Hanukah تذكرنا حرفيا بمعجزة الضوء الذى توصل اليه المكابيون والذى يرمز الى كفاح « أبناء الضوء ضد أبناء الظلام» . (وطقوس الاحتفال تتضمن إيقاد الشموع) وبإعادة قراءة انتقائية لتاريخ اليهود حظى هذا المشهد فى الثقافة الصهيونية بأهمية خاصة باستخدام الماضى « لتنوير الحاضر» . وأغانى أطفال الصدقة فى اسرائيل كمثال تدور حول مجاز الضوء / الظلام « لقد جئنا إلى بلادنا لطرد الظلام وكل منا ماهو إلا ضوء خافت إلا أننا معا ، سنطرد الظلام ». وبهذا فإن الفيلم يدمج ذخيرة التصورات التراثية لخدمة القضية الصهيونية ويتأطير الصراع الاسرائيلى – العربى داخل التراث التوراتى لليهودية، وإضفاء التحليل النفسى الاوربى – يحول على مستوى آخر– دون فهم كراهية العرب لإسرائيل سياسيا. وفى أعقاب النصوص العبرية والصهيونية المبكرة التى صورت شرعية جنون الاضطهاد والعظمة لتجربة يهودى أوربا فى الشرق الأوسط أسند إلى العرب دور « الأغيار

(*) عيد « الهانوكاه أو « التدشين» يقام بمناسبة انتصارات المكابيين سنة ١٦٥م وذلك بايقاد شمعة فى كل ليلة من ليالى العيد ووضعها فى شمعدان يتكون من ثمانية شموع، د. محمد بحر عبد الحميد، اليهودية، ص١٣٦–١٣٧ مكتبة سعيد رأفت ١٩٧٨– (المترجم)

الجدد ، المضطهدين و « اليهود في الدور التقليدي .. المضطهدون، ثم جاءت السينما الاسرائيلية بعد ذلك لتضيف مزيدا من نصوصها المعاصرة نمط العربي « الإيجابي » و« الحقيقي » . وكما حدث في فيلم « صابرا» في الثلاثينيات الذي يقدم الصورة السائدة عن العنف العربي كما لو كانوا من القوقاز، بالإضافة إلى الصور « الإيجابية » عن المتوحش النبيل الذي يبارك جيل الطليعة في نهاية الفيلم « وكذلك صورة المرأة العربية النبيلة التي ترعى الجرحى منهم، وهو العنصر « الغريب والمدهش» الذي يضيف بهارات على هذه الأفلام. إن أسطورة القبيلة والخيمة والرمال والجمال و« المتوحش النبيل » ماهي إلا ثمرة الخيال الشاعري للإعجاب الرومانسي بالآخر. وصورة المرأة العربية تفوخطى الإعجاب الرومانسي بالآخر في الأدب العبري لفترة العشرينيات والثلاثينيات كما يشير الناقد الاوربي «جيرشون شاكيد » [٢٥]ينزع للاندماج والذي ينظر لليهود كما لوكانت أصولهم في الشرق ، إلا أن قلوبهم في الغرب . وإسناد الأدوار لممثلات غير محترفات وبخاصة زوجة مخرج فيلم « إوديد الجوال» وهي « دفورا هالاشيمي» و « ديدي رلماتي » في « متمردون ضد الضوء » و « دينا دورون » في « فتاة سيناء» تعبر عن رومانسية غربية تقرن الشرق « بالأنوثة »، حيث يبدو الشرق أمام الغرب عاجزا وصامتا .. وغنيمة سهلة أمام الاوربي رغم مقاومة سكانه الذين يعيشون على الفطرة . والولع التقليدي للرجل الغربي في فتشيه بالمرأة العربية كما نجده عند فلوبير في رواية « سالامبو» ينعكس على السينما الصهيونية، حيث تبدو صامتة ومن نظراتها المتكسرة هي دعوة لإنقاذها على يد الذكر الغربي ، فالمرأة العربية في « صابرا» تلعب دورا صغيرا صامتا و « نعيمة » في « ثوار ضد الضوء » لاتنطق إلا بضع كلمات تعبيرا عن حزنها، وفي « فتاة سيناء » فإن الأم النبيلة التي تخفي طيارا إسرائيليا (كان قد عالج جروحها) من الجنود المصريين يهمش دورها في السرد الفيلمي (والعنوان العبري للفيلم Sinaia مأخوذ عن اسم عبري أطلق على طفلة بدوية أنقذها طيار إسرائيلي أثناء حرب ١٩٥٦) وهي القصة التي استوحاها الفيلم حيث تصبح البدوية محل جدل ونقاش أخلاقي بين الطيار الاسرائيلي وجندي من المشاة. فالأول يصر على أن تركب معهم الأم وطفليها الهليوكبتر رغم ضيق المكان، بينما يرى الثاني أن الجندي أحق بالإنقاذ منهما.. وخاصة وأن الفيلم يذكرنا بذكرياته الأليمة مع العرب (وفاة أخته ودفن واحد من أعز أصدقائه في الحرب) ، ومع ذلك يقتنع في النهاية بالدافع الأخلاقي للطيار، بل وينقذ ابنتها من تهديد جندي مصري لها وكان يعذبها لعدم إمداده بمعلومات عن الطيار الاسرائيلي. وعندما تتحطم الطائرة

(25) Gershon Skaked, No other place p. 72.

بركابها لاتنجو سوى الطفلة، وتصوير البدوية الأم وهى تعبر بالإشارة عن عاطفة الأمومة الفطرية تعكس بوضوح المفارقة بينها وبين حرارة وتدفق التعبير عند الاسرائيلى (واللقطات القريبة تبرز اسمها فى طبع مزدوج على عينيها) لكن كجزء مكمل لمنظر الصحراء والطبيعة من حولها الشرق الاوسط ينظر إليه كأرض تنتظر من يحرثها أوكتمنع عذراء تتمنى خجلاً من يفض بكارتها. وشيوع الصورة الرومانسية لشخصية العرب ، الايجابى ، جنبا إلى جنب بصورة العربى السلبى لايجب أن ينظر إليها فى اطار التراث الاستشراقى فقط، بل داخل السياق اليهودى الاوربى بصفة خاصة باعتباره مرحلة أولى لتصوير العرب كمجرد ، أغيار جدد ، . والنتائج المترتبة على زيادة انتشار صورة النبيل المتوحش ليست سوى محاولة من اليهودية - الصهيونية لخلق هوية يهودية جديدة. ذلك أن محاولة نفي الفكرة السائدة عن ، الشتات ، والتى بدأت مع حركة التنوير اليهودية (الها سكالاه) والعودة إلى وطن شرق اوسطى أكدت إلى حد ما على ، بدائية العرب ، وكنقيض مرغوب فيه كما يسميه البولنديون من دعاة العداء للسامية بـ Zid (اليهود) ومن هذا المنظور كان ينظر إلى العرب بمثابة إحياء وبعث incarnation لـ ، يهود ماقبل النفى ، ، لم يفسده نفى الشتات ، وعلى هذا فهو يهودى أصيل . وباعتبار العرب حفظة لكل ماهو قديم وتجذرهم فى أرض التوراة على نقيض جيتو اليهود والشتات فهو مدعاة للحق على إثبات ذواتهم كالعرب تماما كهدف مطلوب محاكاته من شباب الصهيونية فى فلسطين ، وكنوع من إعادة توحيد التاريخ العبرى القديم(٢٦) . هذا البحث الرومانسى عن الجذورفى الأنساب القديمة بين العرب واليهود نجد صداه فى كتاباتهم.. خاصة فى العشرينيات والثلاثينيات، مع التأكيد بأن بعض السكان العرب ، ماهم إلا يهود أصلا اعتنقوا الإسلام أو المسيحية بعد هدم المعبد، وهى الدعوى التى تجد أساسا لها من خلال الأبحاث التاريخية ، بعد أن عثر الكولونيل ،كوندر ، من مركز الأبحاث الفلسطينية على - وكمثال- بقايا عبرية وآرمينية فى لغة الفلاحين وأن ربع اسماء القرى العربية مازالت تحتفظ بأسمائها العبرية التوراتية(٢٧). فى حين نجد مؤلفين من القرن التاسع عشر مثل ، جورج إليوت ، على حد تعبير ،ادوارد سعيد ، يقول ، ان محنة اليهود فى خلق خطاب عالمى فى هذا القرن ليس سوى دعوة لخلق وطن لهم ،(٢٨). والصهيونية تستخدم تجذر العرب فى فلسطين بحثا عن أصل ومكان معترف به

(26) See " A.N.pola" : The orgins of palestinian Arabs," Molad (November 1967) p.298.

(27) Elon : The Jsraelis, p. 168.

(٢٨) ادوارد سعيد : القضية الفلسطينية ، ص ٦٢ .

قانونا . وكما يقول « آموس ايلون » في كتابه « الاسرائيليون » إن آباءنا المؤسسين يتوقعون ان يرحب العرب بعودة اليهود لأسباب ثقافية واقتصادية فإن ترحيبهم يزداد بنا لو أدركوا مدى القرابة التاريخية بيننا وبينهم (٢٩) . هذه الفكرة العاطفية حول العلاقة التي تربط بين العرب واليهود أضفت على الفيلم المزيد من حنين النزعة البدائية ، نظرا لمغزاها التوراتي وكشاهد على مدى التناقض لإزاء العرب. هذه النزعة الشيزوفرانية للصهيونية والتي ترى العرب كأعداء، وفي نفس الوقت نموذج لإحياء وبعث السامية سادت افلام القومية – الانسانية في شكل انفصام ثنوى .. فهم النموذج الأصلي للشرقي الطيب الذي يناصر اسرائيل (المطيع – المضياف والذي تعود بدائيته الي العهد التوراتي) وهم ..... نموذج « للشرق الشرير» الذي يناهض اسرائيل (والذي يتصف باللاعقلانية والفساد والتعطش للدم) . وكمثال فإن حب « دان » للبساطة العربية مجرد ترف يقوم على منطق قوة الغرب والصناعة المتقدمة كما في بناء مصنع في الصحراء نقيض « تأخر » القرية العربية وفي إدراكهم بماسيعود عليهم من فوائد من بروميثوس(*) ... اسرائيل. هذا الحضور الصهيوني يعني غياب العرب. والطبع المزدوج لمثل هذا السرد التوراتي على الشخصيات العربية وإعادةتوحد الصهيوني مع الآثار القديمة التي يجسدها «الأهالي» تؤكد فكرة تجذر اليهود في « أرض الآباء » .. ومن ثم فإن الحضور الايجابي للعربي يصبح غيابا وتجاهلا وفي مرتبة أدنى في الضمير للجماعي لليهود، وحتى على مستوى الروائي بنقصهم الاستقلالية والقدرة للتعبير عن الذات. ليس لهم من تاريخ سوى مايتفق مع تاريخ وشعور صنّاع هذه الصورة من المخرجين . إنهم على حد تعبير الشاعر الفرنسي « لامار تين » في كتابه « رحلة إلي الشرق، حيث يشبهه كفصل كبير في حياته الداخلية، وبالمثل فإن رحلة مخرج في دنيا العرب بمثابة فصل كبير في أرشيف ذاكرتهم الجماعية. وفي فيلم « حبيبي ميكائيل ١٩٧٤» الذي أخرجه « دان ولمان» وينتمي للأفلام الشخصية لفترة السبعينات يتحرر من هذه النزعة الجماعية.. ليظل العرب مجرد أشياء .. كما في الشعر الرومانسي – مجرد شطحة فردية، ويقدم لنا فيلم « متمردون ضد الضوء » تداخل نصي يجمع بين العرب والاستشهاد التوراتي حيث تقول « سوزان » بأنها لم تكن تعرف بوجود مثل هذا المكان إلا في الانجيل، وهومايستحضر أمامنا نسق المعرفة الغربي عن الشرق ، فهوليس سوى طوبوغرافيا ومرجع وركام من الصفات لاتستمد أصولها إلا من الاستشهادات الدينية أو مجرد شذرة في

---

(29) Elon : The Israelis p, 168.

(*) من بروميثيوس سارق النار من السماء ومعظم البشر استعمالها كما تقول الاسطورة. (المترجم).

نص[٣٠]. وطبوغرافيا المكان لايصبح مكانا واقعيا من خلال رحلتها إلى اسرائيل فقط، بل وعبر رحلتها الايدولوجية الأخلاقية حيث يصبح الشرق بعدها مكانا معاشا له قوانين وشفراته، لكن ـ ليس قانون الضمير التاريخي للعرب، بل ضمن شبكة ايدلوجية اليهودي – الاسرائيلي . بمعنى آخر فإن مايثيره ، تجذر الأهالي ، من بعض الحنين في الفيلم إلا أنه يقتلع العرب من بيئتهم الثقافية والاجتماعية، يقدمهم ، فقر ، بلا تاريخ .. تماما كطبوغرافية المكان الذى يعيشون فيه. هذا التناقض في تجذر العرب وعدم تجذرهم في الأرض في خطاب أفلام الصهيونية – الانسانية يبدو أكثر في تكرار الصور الشهوانية fetishized image لمناظر الخيام والجمال وفي النزوع لتقديم البدو ، كعرب ايجابيين ، وهي النزعة التي تمتد إلى موضوعات أخرى دون التطرق إلى الصراع الاسرائيلي – العربي ، ففي فيلم «انا احب مايك ، تبدو القبيلة البدوية والجمال بمثابة ، بهارات ، لتستثير العلاقة العاطفية بين العرب وسكان ، الكيبوتز، من خلال تجاوبهم مع الطبيعة.. بعكس البرجوازية الاسرائيلية الصاعدة التي تعود في النهاية إلى اصولها الأساسية . صحيح ان القبائل العربية لها تاريخها.. إلا انهم ليسوا كغيرهم من العرب، لأنهم قبائل رحل.. ومن ثم لايمثلون خطرا على مزاعم اسرائيل حول الأرض، والمبالغة الزائدة في عشق الصهيوني لشخصية الراعي العربي البسيط «اوديد الجوال ، وزوجة البطل ، تجمع أكثر من دافع أولا: بإظهارهم في صورة رعوية كما في الشعر الرومانسي وكأمر مفروغ منه لاعلاقة لهم بالسياسة. وثانيا: انه يشيرضمنا إلى أنهم اقتصاديا أقرب لمرحلة البدائية . وثالثا: كتجسيد لنوع معين من العلاقة بالأرض، فهو لايشبه البدوى الرحالة، فقطيعه أمامه يرعى في أي أرض، وهومايشيرضمنا إلى أنه اقل ارتباطا بأرض معينة، والشخصيات البدوية (حتى شيخ القبيلة التقليدى) توجز وتلخص طبيعة المفارقة في طبيعة الصهيونية إزاء الشرق.. فهي من ناحية ترغب في عودة يهود أوربا إلى أصولهم الشرقية فرارا من الاضطهاد الاوربي ، ومن ناحية أخرى تعكس وجهة النظر الاستعمارية ازاء العالم الثالث وشعوبها حيث تصبح بالتبعية دعوى القبائل ملكية الأرض بالتبعية بلا معنى.. ومن ثم بلا شرعية قومية أو ثقافية .

---

(٣٠) سعيد : الاستشراق ، ص ١٧٧ .

[أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧]

كان لانتصار اسرائيل على الدول العربية في يونيه ٦٧ نتائج حاسمة ، ليس فقط على النفسية الجماعية للعالم العربي ولكن على اسرائيل أيضا . فقد صاحب الانتصار العسكري جو من الغطرسة القومية وشعور بأن القوة العسكرية قد يكون فيها الحل للمشاكل السياسية ، ومع النجاح المؤقت في قمع المقاومة الفلسطينية زادت حدة الكراهية للعرب عامة والفلسطينيين خاصة . احتشدت قوى اليمين ممثلة في حزب العمل الحاكم بعد أن انعدمت الخلافات بين المعارضة اليمينية ممثلة في حزب جاحال (الليكود) ضد الفلسطينيين ، وهو التحول الذى رافقه تقلص وانهيار قوى اليسار الهامشي[٣١] . كما شهدت اسرائيل بعد الحرب رخاءً اقتصاديا عبر استثمارات رءوس الأموال والمساعدات من الولايات المتحدة (بعد تدهور العلاقات الفرنسية – الاسرائيلية والتى كانت اكثر دول الغرب دعماً لها) مع توافر قوى العمل الرخيصة فى الأراضى المحتلة ، مما زاد من ارتفاع مستوى المعيشة ، وهو المستوى الذى استفادت منها الطبقتان المتوسطة والعليا اكثر من غيرها ، حيث تفشت قيم الرأسمالية الاستهلاكية كل الطبقات .

وسط هذا المناخ السياسي والاقتصادي بدأ التوجه الاسرائيلى نحوأمريكا واضحا فى أسلوب الاعلانات وتصميم المحلات والزيادة في استيراد منتجات الثقافة الأمريكية ، وفى عروض المسرح التجارى على طريقة برودواى ، على حساب التوجه السابق نحو الثقافة الاوربية ممثلة فى الاتحاد السوفيتي وبولنده والمانيا وفرنسا . كما زودت حرب ٦٧ السينما بالعديد من الموضوعات مثل فيلم «٦٠ ساعة إلى السويس» -٦٧- للمخرج كوبى يايجر Koby Jaeger ، والهدف تيران ، -٦٨- اخراج رفائيل نوسباوم Neussbaum و ، خمسة أيام فى سيناء ، – ٦٩- للمخرج ، ماورشيو لوسيدى ، ، والتى شاركت مع الأفلام الإخبارية والتسجيلية فى الاحتفال بالنصر وبالجيش الاسرائيلى ، وكانت تعبيرا سينمائيا عن الإحساس الشعبى الذى تمثل فى الملصقات والاعلانات التى تمجد قوات الدفاع الاسرائيلية . لقد أثارت حرب ٦٧ والجيش الاسرائيلى المخيلة الشعبية والعالم الغربى مما دفع كبار المنتجين الاجانب والاسرائيليين لمحاولة اعادةتصوير هذه «الحرب الرائعة » على الشاشة . وهى الشعبية والرواج اللتان أدتا بالاستعانة ببعض اللقطات التسجيلية التى قدمها الجيش مع بعض المواد التليفزيونية التى صورتها بعض الدول العربية اثناء الحرب فى فيلم « ٦٠ ساعة إلى السويس » "60 Hours to Suez" والذى شاركت سويسرا فى انتاجه ، وبيع مقدما

(31) See " shlomo Swirski, Campus, Society and State.

إلى استراليا والدول الناطقة بالألمانية[٣٢]، وكذلك فيلم «خمسة أيام في سيناء» الذي أخرجه واحد من مخرجي أفلام الويسترن الايطالي هو «مارشيو لوسيدي» بالاشتراك مع ايطاليا، في حين انتجت احدى شركات السينما في سويسرا فيلم «الهدف تيران» " Target Tiran "، كما ارتبطت بعض عروض هذه الأفلام بنشوة النصر حيث خصصت أرباح العروض الأولى لفيلمي «الهروب الكبير» و «٦٠ ساعة إلى السويس» لصالح الجيش الاسرائيلي، وحتى أفلام البطولة القومية التي لم تركز على حرب ٦٧ ارتبطت بها عبر قصص البطولة المستوحاة منها مروجة روح القتال التي ارتبطت بأفلام الحرب بصورة مباشرة. ومع أن فيلم مثل «الهروب الكبير» اخراج مناحم جولان، والذي رشح لأوسكار احسن فيلم اجنبي – لايعتمد على قصة حقيقية – فإنه لايكتفي بتصوير بطولات الجيش الاسرائيلي فقط، بل يشير إلى حالة الفزع الجماعية لما أشيع من قصص شهود عيان حول تعذيب الجنود الاسرائيليين في السجون السورية أثناء الحرب (حين يتعرض فيلم «موت يهودي» – ٧١– لحالات التعذيب حتى الموت التي قام بها العرب)، ورغم أن فيلم «الهروب الكبير» يوضح في عناوينه الداخلية، ان أحداث وشخصيات الفيلم من نسج الخيال إلا أن موضوعه الذي يدور حول عملية إنقاذ ناجحة لسجناء حرب اسرائيليين من سجن «الرهيب» فإن اسم السجن يذكرنا على الفور بسجن «المزيز» السوري. هذا الخيال السينمائي سرعان مايتحول على يد مناحم جولان إلى واقع تاريخي من خلال عملية «عنتيبي» التي قدمها في فيلمه التالي «عملية الصاعقة» –٧٦– Operation Thunderbolt أو «عملية جوناثان» الذي يظهر شجاعة القوات الخاصة في إنقاذ الرهائن في حادث اختطاف الطائرة والتي نفذت مع منتصف وأواخر السبعينيات ودلالتها التاريخية بالنسبة لتطور السينما الاسرائيلية، فرغم أنه انتج في سياق سياسي مختلف إلا أنه يتحدث بنفس لغة الأفلام القومية لفترة مابعد حرب ٦٧. وفي حين تركت حرب ٧٣ آثارها النفسية على الجميع وحررتهم من وهم نشوة نصر مابعد ٦٧ فقد خلقت عملية «عنتيبي» شعورا مشابها لما حدث عام ٦٧ وسرعان ماتحولت إلى اسطورة عسكرية، وقد أطلقت اسرائيل على حرب ٦٧ «حرب الأيام الستة» لتؤكد على سرعة تحقيق النصر في زمن قصير. في حين أسمت عملية «عنتيبي» «عملية جوناثان» على اسم قائد العملية «جوناثان نتانياهو» الذي قتل خلالها، وقد لعب دور البطولة في كلا الفيلمين الممثل الاسرائيلي «ياهورام جوان» Yehoram Goan. وحتى أفلام الأطفال لم تخل من الاحتفاء بمثل هذه العمليات مستحضرة عظمة حرب ١٩٦٧.. كما في فيلم «الكلبة أزيت في

---

(٣٢) «هل يبدأ تصوير فيلم» «هل تحترق تل ابيب ؟» – دافار في ١٧ اغسطس ١٩٦٧.

فرقةالمظلات ، " Azit of the Paratroopers -٧٢- اخراج ،بوازديفيدسون، والمأخوذ عن قصة من قصص الأطفال كتبها القائد الأسبق ، موردخاى جور، والتى يضيف إليها الفيلم شجاعة ، كلبة ، ساعدت الجيش الاسرائيلى ضد الإرهابيين العرب ! وفى حين يتناول فيلم ، انه يمشى بين الحقول ، حرب ٤٨ فإن الفيلم يقدم شخصية جندى معاصر لحرب ٦٧ يروى قصة بطولة جيل والده المزعومة ، وهى اضافة لاتوجد فى النص المسرحى الذى كتبه ، موش شامير ، عام ٤٨ والذى اعتمد عليه الفيلم، اضافة باعثها الأول حرب ٦٧ . وفيلم ، مدينة مؤمنة، -٥٢- Faithful city اخراج يوسف ، ليتس ، Joseph Leits الذى يتناول قصة حصار حضانة أطفال فى القدس عام ٤٨ ومحاولة الجيش الاسرائيلى الناشيء حماية المواطنين اليهود، يضيف مشاهد جديدة تصور الاحتفال بالقدس المحررة بعد تحقيق الحلم الصهيونى تجسيدا لتحقيقه والذى لم يكن من الممكن تحقيقه قبل حرب ٦٧ . وبعض الأفلام الأخرى التى تتناول التوترات الطبقية والعرقية مثل ، عزيزى مارجو ، (*) My Margo-٦٧- صورت أجزاء منه فى القدس القديمة كنوع من المباهاة القومية بسيطرة اسرائيل الكاملة على مدينة السلام. ومع ان موضوع فيلمى ،كل وغد ملك ، Every Bastard a king -٦٨- إخراج يورى زوهار Uri Zohar و ، حصار ، Siege - -٦٩- لـ جلبرت توفانى، يتناولان فترة ٦٧ ومابعدها، فانهما يتناولان الحرب ونتائجها كمجرد خلفية لدراما نفسية . وقد انعكست ،أمركة، الثقافة الاسرائيلية على أفلام البطولة القومية فى سعيها الاعتماد على الأسلوب الملحمى والى أبطال اكبرمن الحياة كما فى أفلام هوليود الحربية، وهى النظرة التى يمكن تبريرها بأنها المعادل السينمائى لشعورها كدولة صغيرة محاصرة بالتحرر والتوسع المكانى، وهى حقيقة على درجة كبيرة من الأهمية تكمن فى اللاوعى الجمعى لإسرائيل تمنحها الشعور بالتحرر من رعب هذا الحصار. وقد تميزت افلام البطولة القومية فى فترة مابعد ٦٧ بميزانيات مرتفعة نسبيا نظرا للرخاء الاقتصادى، الأمر الذى أتاح لها اتخاذ ، وجهة نظر، أكثر ملائمة وتكلفة بدلا من التقشف والإهمال على مستوى الشكل والمضمون للأفلام السابقة التى كانت تمثل مرحلة تكوين الدولة ، وهكذا صورغالبية هذه الأفلام بالألوان (كان نورى حبيب ، أول من قدم فيلما بالألوان عام ٥٢ ، ، بلا وطن ، صور بالألوان وصارت القاعدة هى التصوير بالألوان بعد فيلم ، عملية القاهرة ، -٦٥- بل وصور فيلم ، خمسة أيام فى سيناء ، بالألوان والسينما سكوب! كانت أفلام ماقبل ٦٧ تتسم بالتواضع .. ببناء ديكور فى مستوطنات متواضعة أو التصوير الخارجى

(*) عرض فى امريكا تحت اسم ، غرام فى القدس ، فارايتى فى ٧ مايو ١٩٦٩ (المترجم) .

في أماكن قاحلة (أعمدة النار – كانوا عشرة – متمردون ضد الضوء) وبلا استعراض للكاميرا مع الايقاع البطيء . كما كانت تصور المعارك الدائرة بين اسرائيل والعرب بأبسط الاكسسوارات .. كالمسدسات والبنادق مثل (كانوا عشرة – متمردون ضد الضوء) واحيانا تستخدم بضع دبابات مستهلكة (التل ٢٤ لايجيب – أعمدة النار) أو طائرات قديمة (فتاة سيناء)، والشخصيات المحورية فيها ينقصها الحد الأدنى من الاكسسوارات .. فضلا عن اعتمادها على عدد محدود من الممثلين (أعمدة النار – كانوا عشرة -- متمردون ضد الضوء – فتاة سيناء) . أما أفلام مابعد ٦٧ فقد أولت أهمية على ضخامة الانتاج واستخدام ايقاع المونتاج السريع ، وفي الأفلام المقلدة للانتاج الهوليودى مثل « ٦٠ ساعة إلى السويس » – « خمسة أيام في سيناء » و «الهدف تيران» ، (الأخير كتب السيناريو جاك جاكوب) نجدها تستعين بأعداد كبيرة من الكومبارس والمزيد من المؤثرات الخاصة والحيل الفنية في تصوير المشاهد الحربية لفتاً للانتباه إلى تكلفة وضخامة الاخراج، وفيلم «الهروب الكبير » يتميز بالتفاصيل العسكرية الدقيقة التي تحققت بفضل مساعدة الجيش الذى أعار مخرجها بعض مخلفات الجيش السورى! وكل الأفلام الحربية استعانت – ولو جزئيا – بالجيش في إمدادها بالمعدات الحربية ، وبعض المشاهد الحربية في فيلم «٦٠ ساعة إلى السويس» تم إعادة تصويرها خصيصا للفيلم بمساعدة سلاحى المشاة والمدرعات. ومع هذا فقد واصلت أفلام أخرى من هذه النوعية في الاعتماد على التصوير الخارجي لقلة الميزانية ، ففي حين صورت هوليود مشاهد المعركة البحرية في فيلم « مدافع نافارون » في حوض سباحة شيد خصيصا في الاستوديو، نجد أن فيلم « الهدف تيران » يصور مشاهده الخارجية في البحر الأحمر. وقد اعتمدت أفلام هذه الفترة على أسماء نجوم لها شهرتها النسبية مثل « بيتر براون » في « الهدف تيران» أو « ريك جايسون» و «بيتربراون » في « الهروب الكبير » أو نجوم اسرائيليين مثل يهورام جاعون Yehoram Gaon في « خمسة أيام في سيناء » و « ٦٠ ساعة إلى السويس » و « الهروب الكبير » . كما مثل دورا مشابها في فيلم « عملية الصاعقة » وفيلم « كل وغد ملك » أو « عساف ديان » في « انه يمشى بين الحقول » و « خمسة ايام في سيناء » والذى جذب اسمه « ديان» كابن لوزير الدفاع موشى ديان أحمد المنتجين الايطاليين وخاصة في فيلم « خمسة أيام في سيناء » (أملا في مساندة الجيش له) . وهي الآمال التي أدت به إلى كوارث مالية اثناء التصوير لم ينقذه منها سوى « مناحم جولان » الذى استدعى لمساعدته مجانا[٣٣] ! وقد واصل جولان في أعماله الأخيرة في هوليود من خلال شركة «كانون » اهتماماته بموضوع البطل القومي .. لكن بعد أن نقل افلام البطولات الخارقة إلى أمريكا الشمالية

---

(٣٣) ايمانويل بار كادما « لجنة تحقيق حكومية من أجل ديان » يدعوت احرونوت ، ٢١ يناير ١٩٦٨ .

كمافي فيلمية « قوة دلتا » Delt Force (*) و « كوبرا» بهدف خلق صورة للبطل الأمريكي تلائم عصر « ريجان»، فموضوع فيلمه « قوة دلتا » الذى كتبه وانتجه وأخرجه يدور حول إنقاذ وحدة امريكية خاصة لطائرة مختطفة .. كما في فيلم « عملية الصاعقة » ليقدم للمتفرج الأمريكي « عنتيبي» أخرى .. خاصة بالأمريكيين ! وقد انتقلت كراهية العرب من الأفلام الاسرائيلية وبصورة أكثر مبالغة إلى أفلام هوليود التى قدمت معالجة نمطية تفوق الأفلام الاسرائيلية والتى كانت تتواءم مع الجو الهستيرى المعادى للعرب الذى ساد وسائل الإعلام الأمريكية حينذاك . وقد احتفظت أفلام البطولة القومية لفترة مابعد ٦٧ - وبطرق متعددة - بنفس خط الايدلوجية الصهيونية (فى التشويه والإخلال بسياق موقف العرب المعادى لإسرائيل) موظفة شفرات سردية وسينمائية وفى رسم الشخصيات مثل ثنائية أبطال اسرائيل الطيبين مقابل العرب « الأشرار » ، والتركيز على بطولات الصابرا مع ربط المتفرج بوجهة النظر المؤيدة لها عبر اللقطات المعبرة عن وجهات النظر والموسيقى الملحمية. وهى أفلام تعكس تحولا واضحا إلى اليمين السياسى الذى يتلاءم مع الموقف السياسى السائد. وقد ظل موضوع القلة المؤهلة ضد الكثرة (العرب) يمثل واحدا من أبرز عناصر تمثيل وتصوير المواجهة بين اسرائيل والعرب، فهى لاتقدم مثلا ضمن سياق نشوة النصر تبريرا لممارسات العنف التى تمارسها اسرائيل المحبة للسلام بقدرماتقدم تمجيدا لأداء الجيش الاسرائيلى، وروح السخرية المعادية للعرب فيها تتواءم غالبا مع نغمة اطراء الذات، كما تتمثل فى الميل لوصف العدو العربى ، ليس بالقسوة والوحشية فقط.. بل وعدم الأهلية، وهى الصورة التى ذاع انتشارها فى الثقافة الشعبية من خلال النكات والرسوم والكاريكاتير. واسما هذه الأفلام تمجد بطولات الجيش وتبتعد عن النغمة الليبرالية لأسماء أفلام ماقبل ٦٧ مثل «متمردون ضد الضوء» أسماء تركز وتؤكد على البسالة الحربية مثل « ٦٠ ساعة إلى السويس » وهـو أقصر زمن لوصول الجيش الاسرائيلى إلى السويس، أو تضفى ثناء على البطولات العسكرية (الهروب الكبير) حيث نجد السخرية التى تقول ضمنا بعجز العرب عن مواجهة الاسرائيليين - وقد عرض الفيلم بالخارج باسم « هجوم النسور عند الفجر» وكل اهتمامه ينحصر في جذب الأنظار لمهمة بطل على طريقة أفلام الحرب ورعاة البقر الأمريكية ، وقد عرض فيلم « ٦٠ ساعة إلى السويس» تحت اسم « هل باريس تحترق؟» مستحضرا فى الذاكرة النجاح الذى حققه فيلم آخر يحمل نفس الاسم (**) . كما يلمح متهكما على تصريح عبد

(*) انتاج١٩٨٦- اخراج مناحيم جولان- بطولة: شوك نوريس- لى مارفن - عساف ديان. (المترجم) .

(**) فيلم امريكى- فرنسى لخراج ريديه كليمنت وتمثيل جان بول بلموندو - ليزلى كارون - جان بيير كاسل- انتاج ١٩٦٦، المترجم، .

الناصر بأن جيشه يمكن أن يصل إلى « تل ابيب » قبل إطفاء سجائرهم. وكدليل لإنجاز وعده عرضت مصر فيلما تسجيليا قصيرا عن احتراق مبنى Zim « زيم » قبل الحرب بعامين)(٣٤). كما ينزع الفيلم الى السخرية من الجنود السوريين حيث يقدمهم كسالى وأغبياء وجبناء، لاهم لهم إلا لعب النرد. والقائد السورى الذى يبدو داهية وفى غاية القسوة سرعان مايكشف جبنه كغيره مع نهاية الفيلم وبانتصار اسرائيل. وعلى نمط أفلام الحرب الأمريكية فى الاربعينيات والخمسينيات يلجأ الفيلم إلى الكوميديا كعامل تسرية عبر شخصية « الصابرا » الذى يواصل مزاحه بينما يطلق النار على السوريين (وهى اللامبالاة التى ستودى بحتفه) وفى مثل هذه الأفلام التى تضخم الحرب حيث تصبح هى البطل الحقيقى تختفى شخصية العربى المطيع والايجابى ومعها تختفى بالضرورة مثالية تنوير الشرق. فى هذه المرحلة فإن بنية السرد لهذه الأفلام يقوم منطقها على استحالة وجود لغة مشتركة .. سوى لغة القوة بين قوى النور وقوى الظلام. واذا كانت أفلام الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات تؤكد على الإنسانية العالمية للأبطال تجاه الشرق، حيث كانت تقدمهم وهم يعلمون العرب الحروف الأبجدية ويحققون إنجازات تكنولوجية ويظهرون حسن النية للتعايش السلمى، فإن أفلام البطولة العسكرية بعد ٦٧ تؤكد – خاصة عبر زمن السرد – على الولاء والاخوة بين الجنود وعلى تفاصيل العمليات العسكرية. لقد تخلى الاسرائيليون فى هذه الفترة عن « السذاجة » و« المثالية » بوجود مؤيدين عرب للصهيونية (رغم أن الخطاب الرسمى يتحدث بمثالية عن فلسطينيين « معتدلين » و « مسئولين ») هكذا نجد تغير النغمة إلى خطاب جديد هو « أن لغة القوة هى اللغة الوحيدة التى يفهمونها » والتركيز على الحرب يبدو بوضوح فى البنية السردية لهذه الأفلام كما فى « ٦٠ ساعة إلى السويس» والذى يحكى قصص أربعة اسرائيليين يتواجدون فى مناطق حربية مختلفة دون أن يعرف أحدهم الآخر .. أى أن الحرب هى العامل المشترك الذى جمع بينهم وأن عنصر السرد هو الذى يوحدهم.

وإبراز التبريرات الصهيونية والأخلاق التعليمية للروايات التعليمية فى افلام ماقبل عام ٦٧ تكاد تتضاءل وتكاد تختفى من أفلام مابعد عام ١٩٦٧. وشخصية الشاهد الموضوعى لما يحدث – وعادة امريكية – باتت الآن تلتزم باسرائيل من بداية الفيلم. وبدلا من أن يشرح البطل تاريخ بلاده ويبرر موقفها، فإن أفلام هذه الفترة تقدم محارب الصابرا فى دوره التاريخى الواضح.. كمهندس فى الجيش يحارب دفاعا عن وطنه. أما حقيقة وطبيعة الصهيونية واسرائيل فى هذه الأفلام فأمر

---

(34) in " South African jewish Times (Gohanesburg) is Septembre 1967.

مفروع منه! لذا نادرا مانلتقى بالشخصية العليمة التى تعرض قضيتها كما فى أفلام الثلاثينيات وحتى الستينيات . فالجنود فى مواجهة العداء العربى يحاربون ببساطة عن ايمان دفاعا عن أنفسهم حتى النصر . والموقف العملى لهذه الأفلام ولأبطالها من الصابرا جعلت من أفلام البطولة القومية نماذج كلاسيكية لأفلام الحرب مع مزيد من التأكيد على « الحركة » وعلى بطولات « اكبر من الحياة »، مع الاهتمام بمزيد من السرد الزمنى للأعمال الحربية ، كما ان افلام مابعد عام ٦٧ لم تعد تحث متفرجيها نحو موقف محدد فيما يتعلق بطبيعة الصهيونية واسرائيل ، بل نجد كل الجهد السردى موجه دراميا لمعرفة هل ستفوز قوى الخير .. وهم الاسرائيليون . فهى تفترض بداهة أنهم « طيبون » وأن قضيتهم السياسية ليست سوى تقديم مشاهد فى البداية تبرز هذا الصراع على افتراض ان المشاهد على معرفة بها، ومن ثم يصبح المتفرج مندمجا فى ايدلوجية النص المسيطرة عبر منظور الراوى الاسرائيلى، والذى من خلال يتم تقييم كل شىء. وقد أدت عملية تحويل اسرائيل إلى مجتمع برجوازى تماما إثر حرب ٦٧ إلى غياب القيم الاشتراكية (حدثت من قبل فى الخمسينيات بفضل العمالة الرخيصة التى وفرتها الهجرة الجماعية لليهود من البلاد العربية والاسلامية) وقد حدث فى بداية السبعينيات أن عرضت أفلام مثل « كانوا عشرة» و « ثوار ضد الضوء » تتعرض لمثاليات الصهيونية الاشتراكية إلا أنها وجدت إعراضا من النقاد والجمهور باعتبارها غيرملائمة تاريخيا على مستوى الموضوع ولأسلوب التمثيل والمتكلف ذى النزعة الشرقية. وكان من نتيجة تضاؤل الاهتمام الاسرائيلى بالصور المألوفة وموضوع البطولات القومية الايدلوجية – والتى كانت موجهة أكثر للجمهور الأجنبى – أن مهدت الطريق لظهور أجناس فيلمية أخرى مثل الكوميديا الاجتماعية. ومع أن أفلام بداية ومنتصف الستينيات الكوميديا لجأت إلى فن مختلف من الشفرات للتمثيل تختلف عن شفرات الطلائع الصهيونية ، إلا أنها حرصت على نفس المعتقدات التى كانت تقدمها افلام البطولات القومية . وكمثال فإن فيلم « أحب مايك » اخراج بيترفراى يؤكد على الصراع الايدلوجى بين قيم البرجوازية الصهيونية فى المدينة ومثاليات الاشتراكية الصهيونية فى الكيبوتز مكرسا نهاية الفيلم لصالح الأخيرة . أما فيلم « صلاح شاباتى » – ٦٤– اخراج « افرايم كيشون » عرض فى الخارج باسم « صلاح » فهو تمجيد لاندماج اليهودى العربى «البدائى» فى المجتمع الاسرائيلى . وهنا نجد أيضا ان النزعة الأبوية الاستشراقية لأفلام البطولات القومية تجاه اليهود الشرقيين وليس العرب. وافتقار الصهيونية لنزعة الرثاء فى الثقافة الاسرائيلية تبدو بوضوح فى السينما، ومن ثم كان ظهور جنس آخر .. هو الكوميديا ، كما تحولت أفلام البطولات القومية بعد

٦٧ من نزعة الروح المثالية الى اتجاه آخر.. إلى الأفلام العسكرية فقط. وفى حين كانت أفلام البطولات القومية الأولى تقدم مثاليات أبطالها الصهاينة على مستوى الحوار وعبر حوار الطليعة وفى اماكن تصوير غالبا ماتكون التجمعات فيها متواضعة ، فإن أفلام مابعد عام ٦٧ صارت تجسد طبوغرافيا المدينة ومستوى الحياة المرتفع نسبيا لشخصياتها الرئيسية والذين استغنوا عن «بركات» الجيل القديم، وكذلك صور للوحدة والتضامن من المعركة (الهدف تيران – ٦٠ ساعة إلى السويس) ، والالتزام الكامل من الضابط نحو جنوده (الهروب الكبير) أو الحماس للخدمة فى الجيش مقابل الاستشهاد السطحى فى « خمسة أيام فى سيناء » اخراج «عساف ديان » الذى يهجر حياة المدينة الفاسدة بمجرد استدعائه للجيش (كما فعل عساف ديان فى خمسة ايام فى سيناء)وهى النزعة العاطفية المسموح بها فى الفيلم .. عاطفة الحرب. والفيلم بهذا المعنى يروج للنزعة العاطفية فى ثقافة الصابرا والتى نجدها فى كثيرمن الأغانى التى تتغنى بالوحدة والتضامن والتضحية .. زمن الحرب بصفة خاصة. هذه الصفات الاسطورية التى تعزى إلى « الصابرا» حافظت عليها أفلام البطولات القومية بعد ٦٧ ، لكن مع تركيز أكبر على الصفة « السلبية » للصلابة والتى تفسر فيها على أنها ثمرة واقع قاس فى منطقة عداء وتعصب مستحكم ، ومن ثم فهى ايجابية ضمن سياق الحرب دفاعا عن النفس، وفى حين كانت أفلام ماقبل ٦٧ توزع بتساوٍ زمن السرد وبين المقاتل الاسرائيلى والحالم المثالى كما فى «التل ٢٤ لايجيب » و « أعمدة النار » و «كانوا عشرة » و« ثوار ضد الضوء » و« فتاة سيناء » Sinaia فإننا نرى مقاتلى « الصابرا » فى أفلام مابعد ٦٧ ضمن سياق الحرب على مستوى عالٍ من الشجاعة والروح المعنوية ، دونما اهتمام يذكر بالتأمل والتفكير، بل رجال فعل لا كلام، ونموذج لأبطال الملاحم القديمة. وتطور رسم شخصيات الابطال فى أفلام ماقبل ومابعد ٦٧ يتطابق مع الصور النمطية لجيل الآباء والأبناء كما عبر عنها « آموس ألون » فى تصويره لكلا الجيلين فى « الاسرائيليون » حيث يختزل صورة « الصابرا » فى صورة محارب شجاع ، وكمثالى يكرس حياته من أجل رفاقه . فالإجماع الوطنى هنا معبر عنه على نطاق عالم مصغر على مستوى رسم الشخصية من خلال سلوك الأبطال وليس مجرد الحوار الأجوف . ومن منطلق استمرار الوضع الحالى للصراع فإن هذه الأفلام مقارنة بالأفلام الروائية منذ الثلاثينيات وحتى بداية الستينيات نادرا ماتشير إلى أصل هذه الحروب ، ذلك أن رسالتها الصهيونية تتركزعلى الجوانب الحربية ، لاعلى المحصلة الدرامية فى من يكسب ومن يخسر (لأن جذور شفراتها تؤدى إلى النصر) ، كل اهتمامها بنصيب على مدى الخسارة أو حجم النصر فى الجانب الاسرائيلى. (وكما

فى الكثير من أفلام ماقبل ٦٧ فإن العرب يموتون جماعيا وبلا رحمة فى حين أن فقدان قلة من الاسرائيليين يصحبه الحزن الشديد) . وكمثال من فيلم « الهروب الكبير » فإن السؤال الرئيسى لايرتبط باهتمامات قديمة (الصابرا الاسرائيلي نقيض تجربة يهود الشتات وتنوير الشرق) ، بل بمدى نجاح العملية .. فالنجاح أو الفشل العسكرى هو محور الاهتمام الوحيد الذى يجب ماعداه من قضايا ايدولوجية كانت تمثل أهمية كبيرة فى أفلام الريادة والمرحلة الأولى لأفلام البطولة القومية. فإنقاذ رفاق فى سجن العدو (قبل سنوات من فيلم « رامبو ») يظهر تضامن ووحدة الجنود وبيان الاستعداد لأن يضحى بحياته من أجل إنقاذ رفيقه، وهو مايتمثل فى شخصية الضابط الذى يلعب دوره النجم « يهوران جاعون» ، وعنف وصلابة « الصابرا» موجه لعدو سادى وقاسى، فى حين لاتبدو رقته إلا مع جماعته الصغيرة من الأصدقاء حيث يمثلون العالم المصغر للوطن، ورغم الاحتفال بالنصر فإن الحزن يعم الجميع لفقد الأصدقاء فى المعركة ، وهو شعور يأخذ بعدا اسطوريا على المستوى القومى . وعلى نقيض التضامن الاسرائيلى نجد الجفوة بين الضباط العرب وجنودهم، وعدم اكتراثهم بالخسائر فى الأرواح.. حتى من بينهم . وقد واصلت أفلام مابعد عام ٦٧ – بل وزادت فى التصوير التقليدى لوحشية الاستبداد العربي بإظهارها الشخصيات فى لقطات قريبة وهى تضحك فى سادية إزاء معاناة وتعذيب الاسرائيليين. وقائد السجن السورى (شمويل أومنى، Shmuel) فى « الكلبة أزيت فى قوات المظلات، تستدعى قلق اللاوعى الجماعى فيما قد يحدث لو انتصر العرب. وفى أفلام مابعد عام ٦٧ نرى مواقف كابوسية خاطفة لنصر عربي متخيل يستحضر معه الخوف الكامن، وهو الكابوس الذى سرعان ماينتهى بفرض سيادة اسرائيل . ورغم أن أفلام مابعد سنة ٦٧ مثل « الهروب الكبير» لاتدور حول أية مهمة انسانية مزعومة لاسرائيل ازاء الشرق ، إلا أنها لاتبدى قسوة ازاء الشخصيات العربية الذين سبق أن عذبوا أصدقاء الاسرائيليين . وبهذا المعنى فإن نقيض بنيتها ذات النزعة الإنسانية تشكل جزءا من تمثيل الاسرائيلى حيث تضعه من خلال هذا التناقض فى موقف التفوق الأخلاقى . فى فيلم « ٦٠ ساعة إلى السويس » كمثال نجد أبا مكلوما بفقد ابنه فى الحرب وهو يقدم الماء لجندى مصرى. والنزعة الإنسانية فى هذه الأفلام تبدو مادية وجسمانية خاصة وان الاتصال بين العرب –والاسرائيليين صار « جسديا» عبر الحرب، وليس على النطاق الثقافى والايدلوجى كما فى الأفلام الأولى. من ناحية أخرى فإن الاستبداد العربى فيما بين العرب أنفسهم ازاء السجناء الاسرائيليين (الهروب الكبير) أومع اسرائيل كمحتل – وهو قلق كامن فى هذه الأفلام – يبدو فيها وكأنه احتكار شرقى،

وكأن المخرجين الاسرائيليين سواء من نجا أو تعرض اجداده للاستبداد والطغيان الاوربى ممثلا فى الفاشية والنازية ينفى الاضطهاد الغربى ويعزو كل هذه السلبيات إلى الشرق، وهى البنية المتخيلة التى يحاول الغرب أن ينفيها عن نفسه ، وهكذا نواجه بـ « التفوق للموقعى المرن » الذى تحدث عنه «ادوارد سعيد » فى الحاجة لصياغة وتشكيل قضايا بطريقة تحفظ لها صورة تملق الذات .

وبعض أفلام البطولات الوطنية سواء قبل أوبعد ١٩٦٧ تنطق الانجليزية (التل ٢٤ لايجيب – عمود النار – ثوار ضد الضوء – خمسة أيام فى سيناء) ، ليس لأن بعضها انتاج مشترك أو انها وجدت وعيا أجنبيا، أوحتى أملا فى التوزيع فقط، بل لأن مخرجيها نادرا مايتحدثون العبرية . وفى فيلم « خمسة أيام فى سيناء »وهو انتاج مشترك كان الاسرائيليون يتحدثون الانجليزية فى حين ان الشخصيات العربية تتحدث اللغة العربية حتى تبدو الانجليزية كالعبرية – هذا الاستخدام الانجلو سكسونى يذكرنا بوحشية هوليود التى جعلت اللغة الانجليزية «تمثل » و « تنوب» عن مجموعة من اللغات القومية[٣٥]، هذه الثنائية المصطنعة التى تجعل الاسرائيليين يتحدثون الانجليزية والعرب العربية تؤكد ودعم تماهى اسرائيل مع الغرب، خاصة الولايات المتحدة [٣٦].

وهناك أفلام أخرى مثل : « كانوا عشرة – قناة سيناء – الهدف تيران – الهروب الكبير » تنطق بالعبرية حفاظ على « الواقعية » اللغوية، فى حين أن الاسرائيليين يتحدثون بالعبرية والعرب بالعربية والأمريكيين بالانجليزية . وفى فيلم « كانوا عشرة » تحدث مواجهة لغوية بين طلائع اليهود الروس الناطقين بالعبرية وشيخ عربى يتلمس طريقه للحوار وسرعان مايجدون اللغة الفرنسية هى اللغة المشتركة بينهما ، ومع تطور أحداث الفيلم سرعان يتحدثون العربية، فى اشارة رمزية على انفتاح ومرونة جيل الطلائع .وقد درس الممثل « يوسف شيلوها Shiloha » اللهجة السورية ليؤدى دور الشخصية السورية فى « الهروب الكبير » وصور فيلمى « الهروب الكبير » و « الهدف تيران» ناطقين بالانجليزية للتوزيع فى الولايات المتحدة مما قلل من الفروق اللغوية اعتمادا على تراث هوليود على اللهجة الانجليزية ، خاصة فى نطق الشخصيات العربية لها. وقد عانت هذه الأفلام فى

---

(٣٥) حول موضوع علاقة السلطة باللغة انظر : ايلاشوهات وروبرت ستام ، السينما بعد بابل : اللغة – الاختلاف – السلطة، مجلة ، سكرين ، ٢٦ : ٣ (مايو – أغسطس ١٩٨٥) ص ٣٥-٥٨ .

(٣٦) حدث مثل هذا من قبل وحتى فى افلام هوليود القومية مثل فيلم « هاتاك » كوستاجافراس، للمزيد حول الكولونالية اللغوية فى الفيلم انظر : منشاردبورتون وايلاشوهات ، مقالة ، مشكلة هانا ، – فيلم كوارتلى ٢:٢٦ (شتاء ٨٤-١٩٨٥)، ص ٥٤ .

بداية الستينيات من عدم الإقبال الجماهيري عليها في اسرائيل ، رغم مالاقته من استحسان في الولايات المتحدة ، ليس لجودتها بقدر حماس اسرائيل في عرضها هناك، ذلك أن شفرات وايدلوجية مثل هذه الأفلام مألوفة لجمهورها بل ومزعجة، في حين يتطلع الجمهور الاسرائيلي لإنتاج ثقافي يعكس ليس فقط الموضوعات الصهيونية « المعروفة » بل اهتمامات الفرد اليومية والاجتماعية . وقد كانت أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧ تتجاوب مع الحالة النفسية للجمهور، على الأقل في فترة نشوة « حرب الأيام الستة » حيث كان في شوق لرؤيتها على الشاشة ، إلا أن جودتها لم تجد الإستحسان الكاف، بعكس فيلمي « جولان » ، « الهروب الكبير » و « الصاعقة » اللذين حققا النجاح نظراً لإيقاعهما السريع . لقد كان لزاما على افلام البطولة القومية أن تلعب دور التنوير والتثقيف وان تغلب عليها النغمة الأخلاقية لما يزيد عن عقدين من قيام الدولة، لكن مع الستينيات نجد تخلي السينما عن مثل هذه الموضوعات ليحل بدلامنها أفلام تعكس الحاجة للتنفيس عن حصار الأخبار المتواصل واهتماما ت بلد صغير . وبدءا من فيلم « صلاح شاباتي » -١٩٦٤- الذي يعتبر النموذج الأصلي لأفلام البيروكاس، وفيلم « ثقب في القمر » - ٦٥- للمخرج « أوري زدهار » الذي يعتبر أول فيلم فتح الطريق لشفرات سداية وسينمائية أقل تقليدية صارت السينما الاسرائيلية تتجه نحوموضوعات جديدة على المستوى «الاجتماعي » و « الفردي » . ومع هذا – وكما سنري – فإن هذه الموضوعات لاتعبر عن اتجاه «راديكالي» يختلف كثيرا عن الاهتمامات الصهيونية أو عن توجه اسرائيل نحو الغرب .

الفصل الثالث

البدايات في « الباشوف »

(The " Bourekas and Sephardi Representation)



فيلم صلاح شاباتي ... توبول وابنته "جيولا نوني" امام مكتب العمل



فيلم فورتونا ... اهوفا جورين ... "الضحية" شموئيل كراوس (الأخ) ومايك مارشال

الفصل الثالث

البدايات في « الباشوف »

(The " Bourekas and Sephardi Representation)

باستثناء بعض المحاولات في أفلام مثل « ضوء في مكان ما » – ١٩٧٣ و« المنزل في شارع كلوش» –١٩٧٣– و « عمود الملح » – ١٩٧٩ – ، فإن السينما الاسرائيلية لم تستطع تقديم بديلاً لمشكلة الأنماط التي تقدم بها اليهود الشرقيين . فقد تشبثت غالبيتها بالأساطير التي تبثها وسائل الإعلام داخل وخارج اسرائيل والتي تقول بأن الصهيونية الأوربية « أنقذتهم » من أسر وحكم العرب المؤلم ومن «أوضاعهم البدائية » والفقر والخرافات والتي تعايشوا معها بحكم ظروف المشرق، الى مجتمع الغرب الحديث « بقيمه الإنسانية » . هذه الفجوة التي واجهت اسرائيل لاتعود إلى اختلاف مستواهم المعيشي مع يهود أوربا فقط بل ولعدم اندماجهم الكامل مع رفاهية وتحررية اسرائيل بسبب الجهل والأمية والاستبداد ونظام حيازة الأرض وميلهم للإنجاب والعيش في أسرة كبيرة . ولقد بذلت المؤسسات السياسية والتعليمية والاجتماعية – على حد قولهم – الكثير في محاولة « تضييق الفجوة» لحثهم على تقبل اساليب « المجتمع المتمدن العصري » ، ورغم ازدياد معدل التزاوج الداخلي بينهم فقد اكتسبوا وعيا جديدا « لقيم ثقافتهم التقليدية » ممثلة في موسيقاهم وأغانيهم الفولكلورية وكرم الضيافة وطعامهم، لكن نظرا لنقص في التجربة الديموقراطية ليهود آسيا وافريقية، فإنهم يعتبرون من غلاة المحافظين والرجعيين والتعصب مقارنة بيهود أوربا، وإن عداءهم للاشتراكية يجعل منهم قاعدة تأييد لأحزاب اليمين وكارهين للعرب بعد تجربتهم القاسية معهم، مما يجعلهم « عقبة أمام السلام » أو لإيجاد «تسوية معقولة » مع العرب. وليس هدفي هنامناقشة هذه المقولة الكاذبة في كل ماتدعيه [1]، بل لفت الانتباه للانتشار الواسع لها ، سواء بين اليمين أو اليسار، والتي تجد صداها قديما وحديثا على المستويين الديني والعلماني، وهي ايدولوجية تلقي اللوم على السفارديم (والعالم الثالث الذي جاءوا منه) من صنع الصفوة الاسرائيليه ممثلة في سياسيين وعلماء اجتماع وأساتذة جامعة وكتاب ومخرجين، ايدلوجية تعزف على مقولات متحيزةو استعمارية هي نتاج مايسميه « انور عبد الملك » بـ « سيطرة أقلية متحكمة»[2].

---

(١) انظر ايلاشوهات « السفارديم في اسرائيل » مجلة Social text « ١٩–٢٠ (خريف ١٩٨٨).

(٢) انور عبد الملك « الفكر السياسي العربي المعاصر ».

ومواقف العالم الأول إزاء العالم الثالث يعاد إنتاجها في العلاقة بين الاشكنازي / السفاردي صراحة إلي حد مقارنة اليهود الشرقيين بالعرب والسود . ومن ذلك ماكتبه « أري جليلوم » في صحيفة « هاآرتس» عام ١٩٤٩ « عن هجرة جنس لم نعرفه بعد « ... وفي قمة البدائية «... « مستوى معرفته هو الجهل التام وأسوأ من هذا تعوزه الموهبة لفهم كل ماهو ذهني » . ويواصل مقالته قائلا : «بأنهم لايزيدون إلا قليلا عن مستوى العرب والزنوج والبربر الذين يعيشون في نفس المنطقة» بل إنهم أقل مستوى لما نعرفه عن العرب الذين عاشوا في أرض اسرائيل » ويضيف قائلا : هؤلاء اليهود بلاجذور يهودية ونوازعهم بدائية ومتوحشة تماما » و .. يميلون للكسل وكراهية للعمل » و » وهي عوامل لاشفاء منها اجتماعيا » . وقد رفض » آليات هانور » المسئول عن منظمة هجرة الشباب استقبال أطفال من المغرب ، كما رفضهم سكان الكيبوتزات »[٣] . أما » بن جوريون » فيصف المهاجرين الشرقيين بأنه ينقصهم » المعرفة الأولية » .. و» بلاخلفية يهودية »[٤] . كما عبر مرارا عن احتقاره لثقافتهم قائلا: » لانريد أن نتحول إلي عرب وعلينا أن نحارب روح اللفانت (المشرق) التي تفسد الأفراد والمجتمعات للحفاظ علي قيم اليهود الحقيقية كما يمثلها يهود الشتات »[٥] . وقد حرص القادة الاسرائيليون باستمرار وعبر السنين علي دعم واضفاء الشرعية لمثل هذا التحايل والتمييز ضد العرب واليهود الشرقيين بهدف » غرس روح العرب في السفارديم بدلا من شدنا إلى التشبه بالشرق »ويقول أيضا » إن أخطر مايواجهنا هو خطر اجبار اليهود من أصل شرقي اسرائيلي على المساواة بين ثقافتنا وثقافة الدول المجاورة[٦] . في حين تصورهم » جولـدا مائير » بصورة استعمارية باعتبارهم قادمين من زمن متخلف يرجع إلي القرن السادس عشر (في حين يرى آخرون العصور الوسطي دون تحديد للتاريخ) وتتساءل : » هل سنتمكن من الارتفاع بمستوى هؤلاء المهاجرين إلي مستوى حضاري مناسب» [٧] . بل وصل الأمر بـ » بن جوريون » في لحدى لجان الكنيست باعتبار اليهود المغاربة »متوحشين» ، وقارن باحتقار » السفارديم » بالسود الذين وصلوا الي الولايات المتحدة كعبيد» بل وشكك في هويتهم اليهودية[٨] . (اذا عكسنا الوضع لمثل هذه المقارنة فسوف نجد بعض التناظرات البنيوية بين اضطهاد السود في العالم الجديد ووضع السفارديم في اسرائيل ومن ثم فإن الفلسطينيين في الخطاب السائد هم » الهنود » والسكان الأصليون) . أكثر من هذا فإنهم في كتاباتهم وخطبهم يشككون تاريخيا في اليهود الشرقيين» فهم قبل تجمعهم في اسرائيل

---

(٣) صحيفة هاآرتس في ٢٢ ابريل ١٩٤٩ .

(٤) ديفيد بن جوريون » اسرائيل الخالدة » تل ابيب ١٩٦٤» ص ٣٤ .

(٥) سامي سموحة : اسرائيل : التعددية والصراع » ص ٨٨ .

(٦) ابا ايبان : صوت اسرائيل (نيويورك ١٩٥٧) .

(٧) عن كتاب سموحه : اسرائيل » ص ٨٨-٨٩ .

(٨) توم سيجيف : ١٩٤٩ اسرائيل الجيل الأول » ص ١٥٦-١٥٧ .

كانوا « خارج التاريخ » وهم بهذا. وبالسخرية- يرددون آراء القرن التاسع عشر كالتى كان يقول بها « هيجل » من أن اليهود كالسود يعيشون خارج الحضارة الغربية، وعلى هذا فإن الصهيونية الاوربية أشبه بالمستعمر كما يقول « قانون» الذى « يصنع التاريخ» دائما ، والذى يعيش فى « ملحمة » أو « أوديسا » يمثل الأهالى فيها مجرد « خلفية هشة »، وكنا نظن ان مثل هذه النزعات قد اختفت مع الخمسينات ، إلا اننا نطالع عام ١٩٨٣(٩) صحيفة يومية ليبرالية مثل «هاآرتس» بمستواها الصحفى المعروف والتى يدعمها أساتذة اكاديميون من الاشكناز وقد نشرت مقالة للكاتب اليسارى «أمنون دانكنر» يصف السفارديم « بالقردة »، فى حين يندد « شولايت الونى » رئيس حزب الحقوق المدنية وعضو الكنيست بهم عام ١٩٨٣ بمظاهراتهم ويصفهم « بالبربرية والقبلية » الذين « سيقوا كالقطيع وهم يغنون كقبيلة متوحشة »(١٠). هذه المقارنة المجازية بين السفارديم والأفارقة السود تذكرنا – وبالسخرية – بما كان يطلق عليه الاوربيون من أعداء السامية بـ « اليهودى الأسود».

مثل هذا الخطاب العنصرى ازاء اليهود الشرقيين لايصل دائما لحد العنف حيث يأخذ احيانا منحى « إنسانيا» ورقيقا . ففى كتاب «بيناحم هاكوهن » و «د. دفورا» شعب واحد .. قصة اليهود الشرقيين « نجد معالجة » ودودة « مشرية رغم هذا بتحامل المركزية الاوربية » وفى تقديم « أبا ايبان» للكتاب نجده يتحدث عن « النوعية الغريبة » للمجتمعات اليهودية التى تعيش « على هامش عالم اليهود»(١١) والنصوص المصاحبة لصور الكتاب تكشف عن برنامج ايدلوجى واضح حيث يحتشد الكتاب بصور عن « الزى التقليدى» و« الفولكلور الساحر» والحرف اللاعصرية كالنحاسين والاسكافيين والنساء وهن « يغزلن على أنوال بدائية »، مع تذكيرنا دائما بأن بعض يهود شمال افريقيا يسكنون الكهوف فى فصل كامل (ومن الواضح أن مثقفين من أمثال البرت ميمى وجاك دريدا ليسوا من بينهم)! ومع هذا فإن التاريخ الحقيقى لهم يشير إلى أنهم من سكان الحضر. ومايثير الدهشة أن جزءا من التعليق المصاحب للكتاب ينزع لصبغهم « برغبته فى البدائية » والبؤس لإجبار القارىء بالاحساس بعدم معرفتهم بالتكنولوجيا والحياة العصرية، وعلى النقيض من هذه الصورة البائسة نجد وجوههم التى تتضح بالسعادة وهم يتعلمون فى اسرائيل وملمين بالتكنولوجيا الحديثة ممثلة فى الجرارات وآلات الحصاد. الكتاب اذن يمثل جزءا من صناعة تصدير واسعة للفلكلور «السفاردى» ، وهى صناعة مجالها بيع الملابس والحلى وكل مايتعلق بالطقوس الدينية وكتب وصور

---

(٩) أمون دانكنر : « ليس لى أخت » هاآرتس ١٨ فبراير ١٩٨٣.

(١٠) ديفيد شيلر/ عرب ويهود « نيويورك – تايمزبوك ١٩٨٦».

(11) Dr. Dvora and Rabbi/ Menachem Hacohen, one people; the stery of the Eastren jews, introduction by Abba Eban pp.6-9.

وأفلام للمؤسسات اليهودية الغربية المتعطشة لكل ماهو يهودى.

بمثل هذا يعزو الخطاب السائد ، المشكلة العرقية ، إلى وضعهم الاجتماعى الدونى وليس للوضع الطبقى فى المجتمع الاسرائيلى ، بل وإلى أصولهم فى مجتمعات متخلفة ثقافيا وغير عصرية. واعتمادا على المخزون الفكرى لدراسات أنصار ، الوظيفية ، الأمريكية مدرسة ، التحليل الوظيفى Functionalist عن التنمية والتحديث فإن شموئيل ايزنستاد Shmuel Eisenstadt وتلاميذه فى علم الاجتماع يضفى عليها هالة من العقلانية العلمية ، ولأن الدور المؤثر لنظريتها فى ، التحديث، Modernization تأتى من تطابقها التام مع احتياجات المؤسسة ، فهو يستعير من البنائية الوظيفية عند ، تالكوت بارسونز، فى تقدم المجتمعات التقليدية التى تحظى ببنية اجتماعية أقل تعقيدا لعملية «التحديث ، و ، التنمية ،، وطالما أن التكوين الاجتماعى الاسرائيلى ككيان جماعى نشأ خلال فترة اليارشوف فإن على المهاجرين الاندماج داخل هذا الكيان الكلى الذى كان موجودا قبل وصولهم ألا وهو المجتمع الحديث وفقا للنموذج الغربى ، ومن ثم فإن اندماج (Kila) المهاجرين من السفاردى فى المجتمع الاسرائيلى يستتبعه قبولهم لإجماع المجتمع ، المضيف ، وبالتالى هجر تراث وتقاليد ، مقابل الحديث ، Pre- modern . وفى حين يتطلب الأمر من مهاجرى أوربا مجرد الاندماج absorption ، فإن على المهاجرين من آسيا وافريقية ، الاندماج من خلال التحديث ، . ومن وجهة نظر «ايزنستاد ، هذه يجب على اليهود الشرقيين اجتياز عملية عدم التطبيع desocialization .. أى التخلص من تراثهم الثقافى. وبهذا المنطق فإن التباين الثقافى هو السبب فى عدم ، التلاؤم[١٢] هذه النظرية تعجز عن سر تكيف السفارديم القادمين من بلدان قبل عصرية Pre- modern ، بل وأحيانا ينتمون لنفس العائلات فى عواصم ، مابعد التحديث ، كباريس ولندن ونيويورك ومونتريال . وعلى كل المستويات .. سواء فى سياسة الهجرة أو التنمية الحضرية أو العمل أوالمعونات الحكومية يسود نمط من التمييز العنصرى discrimination .. حتى فى الحياة اليومية. وهى التفرقة العنصرية التى تشكلت مع البدايات الأولى للصهيونية ويعاد انتاجها يوميا وعلى كل المستويات ، والتى تصيب صميم النظام الاجتماعى فى اسرائيل. وكنتيجة لهذا التمييز العنصرى فإن السفارديم رغم أنهم يمثلون الأغلبية غير ممثلين فى مراكز القوى .. سواء فى الحكومة أو الكنيست أو المراكز العسكرية العليا أو السلك الدبلوماسى ووسائل الإعلام والعمل الاكاديمى ، فى حين نجدهم مكدسين فى المواقع الهامشية مهنيا واجتماعيا . ومع هذا فإنهم يختفون

(12) See Shmuel N. Eisenstadt: the Absorprion of immigrants (Londen: Routhedge and Kegen paul 1959). idem, Medernaization: Protest and change (Engle- wood cliffs, N.): Prentice Hall,1966.

وراء عبارة الإطراء « للمجتمع الاسرائيلى » الذى يحمل زعما قيم العصرية Modernity والصناعة والعلم والديموقراطية » وهو ماعبر عنه « شلومو سويرسكى» بأنه تمثيل يخفى من ورائه الواقع التاريخى بالتعتيم على عدة حقائق. أولا: فى أن الاشكنازيم ليسو كالسفارديم – فهم أيضا قد جاءوا من بلدان بعيدة عن العالم الرأسمالى بلدان دخلت مرحلة التصنيع والتنمية الكنولوجية والعلمية فى زمن يواكب دخولها البلدان التى جاء منها السفارديم . ثانيا: ان مجتمع الياشوف أيضا لم يصل لمستوى التنمية الذى وصلت إليه مجتمعات «المركز». ثالثا : ان « عصرنة » الاشكناز لم يكن لتتحقق إلا بفضل قوة العمالة الممثلة فى الهجرة الجماعية لليهود الشرقيين (١٣). هذا الأساس العرقى لهذه العملية تتجاهل اسرائيل حتى من الماركسيين الذين يتحدثون عن « العمالة اليهودية » بشكل عام، وهو تبسيط يكاد يشبه الحديث عن استغلال العمال « الامريكيين » فى مزارع القطن بالجنوب.

سوء تمثيل السفارديم

موضوع تناول السينما الاسرائيلية للسفارديم يجب أن نراه اذن كجزء من هذه الصورة والايدلوجية الواسعة الانتشار. واذا كان الحديث عن صورة اليهود الشرقيين عادة مايقترن بظهورهم فى أفلام البوريكاس فى فترة – الستينيات والسبعينيات – والاسم يعنى لون من الفطائر الشعبية الشائعة بينهم – إلا أنهم ظهروا من قبل فى أفلام الاطفال خلال الخمسينيات والستينيات ، كما فى فيلم « ناثان اكسيلورد» .. « دون كيشوت » وسعدية بانزا « Don Quixote and Sa'adia Panza (١٩٥٦) وفيلم « ثمانية فى إثر واحد» (١٩٦٤) لمناحم جولان. وصورة التقسيم الطبقى / العرقى فى هذه الأفلام يقدم كأمر طبيعى لامفر منه، فالمحققون والمثقفون فيها ينتمون للصابرا (الاشكنازيم) فى حين يلعب الاطفال اليمنيون فيها دور الخدم. فيلم « دون كيشوت وسعديه بانزا» مثلا لايحافظ على أصل رواية « سرفانتس » قدر حرصه على إبراز العلاقة بين السيد وعبده وهما الشخصيتين المحوريتين فى الفيلم ، ففى حين تبدو علاقة « دان » بمدرسته وأسرته بمظهر وقور ومحترم حيث تستعرض الكاميرا كتبه لتؤكد على مكانته الثقافية، فإنها لاتلتفت الى « سعديه » لبيان وضعه الأسرى والتعليمى ، بل تظهره كمجرد ماسح أحذية وابن شوارع، عالم لايستحق الحديث عنه كثيرا ، بعكس عالم « دان » الذى يحتل مكانة السيطرة والتفوق من خلال حبكة وسرد الفيلم الذى يمدنا بمزيد من التفاصيل الموثقة عن خلفيته . وكما فى فيلم « أوديد التائــه » الذى يضطلع بطله الشاب بكل المهام الذهنية والجسدية أيضا بفعل فيلم « دان كيشوت» . ففى أحد المشاهد فى بداية الفيلم

---

(١٣) شلومو سويرسكى : اليهود الشرقيون والاشكناز فى اسرائيل ، ص ٥٤ - ٥٥ .

الذى تدور أحداثه في مدرسة زراعية يبدو « دان » وهو يحاول القراءة أثناء حرث الأرض، ثم ننتقل إلى « سعديه » الذى يبدو متحمسا وقد تكيف مع عمله الجديد كراعى غنم، سعيد بالمكانة التى حددتها له المؤسسة ، وفى مشهد آخر يبدو « دان » وهو يخطط هدفه فى حين يحفر الآخر الأرض ، إن كل مايربط بينهما مجرد حبهما المشترك لألعاب الطفولة حيث يلعب فيها «دان» دور المحقق وماعلى الآخر إلا تنفيذ أوامره .

هذا التقسيم العرقى نراه أيضا فى فيلم للأطفال من أفلام السبعينيات هو « خاسمبابو » (Khasambo ١٩٧١ المقتبس عن سلسلة شعبية من تأليف « ياجال موسينزون » Mossinzon Yigol عن بطولات وحدة خاصة حيث يبدو فيها شباب الصابرا شجعانا يتعاملون مع التكنولوجيا بطريقة خلاقة يعكس نموذج الشر الشرقى ممثلا فى شخصية الخصم السفاردى (تمثيل زئيف ريفاه Zéev Revah) الذى يبدو رغم كبر سنه اكثر بدائية فى تفكيره . فى مثل هذه الأفلام (والأدب أيضا – تبدو بوضوح الأنماط العرقية . والتقابل Opposition السردى فى فيلم « دان كيشوت » كمثال ابن «دان» المثقف والعامل» سعديه » تعيد إنتاج واستنساخ reproduce لفكرة تقسيم العمل العرقى كما يحدث فى الواقع اليومى ونتاج الأجهزة التعليمية المغرقة فى عنصريتها، وحيث تعمل بإصرار على إعداد الاشكناز عبر نظمها التعليمية ليتبوأ الوظائف العليا والتى تتطلب إعدادا أكاديميا ليحتلها ذوو الياقات البيضاء، فى حين تعد أبناء السفاردى لأعمال أقل شأنا لذوى الياقات الزرقاء. وهو النظام التعليمى الذى يقول عنه « سوارسكى » بأنه « يوظف آليا ضمن أشياء أخرى– فى التقليل من إنجازات الشرقيين « آباء وأبناء » [١٤]. أكثر من هذا فإن فيلم « دان كيشوت » يعزى للحرب التجاء الأطفال للاختباء تحت الأرض، ومن ثم فإنهم يستخدمون مهاراتهم فى الألعاب البوليسية فى مؤازرة الكبار فى الحرب ضد العرب (والقارىء الأمريكى يتذكر حبكات «توم سوير» و«هوك فن» ضد العرب A-rabs) «دان كيشوت» يمنح سعديه يانزا فرصة الانضمام فى حروبهم الخاصة (مؤازرة الكبار) لمعرفتها للغة العربية التى قد تفيدهم ، والطفل اليمنى « سعديه » كشخصية ثانوية فى فيلمى «دان كيشوت » و سعديه يانزا» وشخصية « يحيى» فى فيلم « ثمانية فى إثر واحد » مجبرين على أن يقدموا لأبطال « اسرائيل » مايثبت جدارتهم بهذا اللقب . فى فيلم « ثمانية فى إثر واحد» يتشكك صابرا الكيبوتز فى رسالة « يحيى» الغامضة بوجود جاسوس ألمانى (يعمل لحساب العرب) ويعتبرها مجرد وهم وخيال، وهو الإنكار الذى يدفعه للعمل الفردى كى يثبت لهم أنه يقول

---

(١٤) سووِرسكى « يهود الشرق فى اسرائيل » مجلة « Dissent » ١:٣١ شتاء ٨٤، ص ٨٤.

الحقيقة وأنه جدير بالانتماء إليهم . ومجتمع صابرا الكيبوتز يتعاملون من البداية بشفرات متماثلة وهو ماتعبر عنه أغنية الفيلم «معا.. لانعرف الخوف .. في شجاعة نتقدم إلى الأمام لنهزم العدو» . وبدء قبول الجماعة «للسفاردي» على مستوى السرد والتي تصل ذروتها بسعادته بقبوله في مجتمع «الصابرا» (المدينة في « دان كيشوت» و سعديه بانزا » واتضمامه للكيبوتز في « ثمانية في إثر واحد » هذا القبول مشروط بالقيام بأعمال بطولية ضد العرب (كما في « دان كيشوت و سعديه بانزا ») أو التجسس عليهم كما في «ثمانية في إثر واحد» "Eghit Trail one" فالشرط الوحيد لقبولهم في الجماعة هوالمشاركة في تحمل أعباء الحرب وهوالطريق – وفقا للأسطورة التي تسود هذه الأفلام – لمساواة السفاردي –اليهود العرب – بهم .

هذا التناظر والتماثل homology بين الحضور المهمش لليهود الشرقيين كأغلبية مقابل مراكز القوى يتواصل ويصبح سمة مميزة، حتى في الأفلام التي أنتجت في السنوات الأخيرة . ففي أفلام «جفليت فيش» (البيروكاس الاشكنازي) والتي يتناول غالبيتها فولكلور جيتو الأشكناز مثل «لوبوفي نيويورك –١٩٧٦-» و « كوني ليمل في تل أبيب –١٩٧٦» و « كوني لميل في القاهرة–١٩٨٣» تلتقي بنموذج شخصية الخادم اليمني . في فيلم « كوني ليمل في القاهرة » نجد شخصية القروي اليمني المتدين « اوفيديا» الذي يعمل بوابا»وهي تعبر تماما عن نمط « اليمني الطيب القلب » والشرقي الذي يعوزه الإدراك السليم . عندما تسأله اسرائيلية ترتدي الزي الأمريكي عن كيفية الوصول إلى الحاخام « كوني ليمل » يجيبها بإشارات بلا معنى وفي لهجة يمنية مصحوبة بتعبيرات غريبة .. وهو يكرر إجاباته دون أن يفهم منها شيئا – والمشاهد كذلك – وإزاء هذا يضطر للاجابة : « حسنا .. ماعليك إلا أن تواصلي الطريق وسوف تجدينه » . إن « اوفيديا» المتدين الطيب وكما في التقسيم البنيوي بين العرب الطيبين / الأشرار في الأفلام الصهيونية ذات النزعة الانسانية يقابله الشرقي العلماني «الأشرار» وعالم الرذيلة والإجرام والذي ينتصر عليه الاشكنازي الذي ينتمي إلى الطائفة الحسيديه (مع « موني ليمل» العلماني) ، وهو الذي يستعيد الهدية المسروقة التي منحتها لهم الطائفة اليهودية في القاهرة (عبارة عن عملات قديمة ترجع إلى « الهيكل الثاني» تقدر بمليون دولار) حيث يحتفلون بهذا النصر من خلال أغنية « هذه هي التوراه وهاهي هبتها» بطريقة تذكرنا بالعلاقة بين النعمة الإلهية والجزاء المالي في الفكر البرجوازي . وهي العلاقة التي تبدو واضحة في سياق فيلم يضم أيضا محاكاة ساخرة للعلاقات الاسرائيلية – الأمريكية . ففي أحد العروض الموسيقية يبدو « كوني ليمل » في زي العامل سام (أداء الممثل الامريكي من اصل يديش «مايك برنستاين) وهو يغازل زميلة من اسرائيل (هاناالاسلو) والتي تبدو كماهرة ترفه عنه .

وعلى النقيض من عالم الإجرام والرذيلة يفوز الخادم المخلص بالحب الأبوى من الحاخام «كونى ليمل ، من خلال جمل ودودة نمطية مثل ، لاينافس غباء الحمار سوى غباء اليمنى». وعندما يجتمع حكماء القرية سرا فإن الحاخام الأكبر ، شلومو، يقترب من الباب ويفتحه حيث نرى في لقطة عامة وقد وقع الخادم الذى يسترق السمع أرضا من وجهة نظر الشباب وحيث يعاود الحاخام «شلومو» مقارنته بالحيوان قائلا : « إن الحكيم هو من يعرف طبيعة حيواته » . هذه الفجوة أو « الهوة » التى تفصل بين ذكاء كل من الطرفين تبعث على امتداد الفيلم شعورا بالتفوق بطريقة كوميدية ازاء « العامل البسيط» . (وقد صور جزء من الفيلم فى القاهرة وأثار استياء المصريين حول صورة العرب كماقدمها الفيلم والذين بدوا كالشخصية اليمنية .. ينقصها الذكاء) . هذه الصورة النمطية ، للسفاردى، باعتباره ينتمى لعالم الجريمة تظهر أحيانا فى، الأفلام ذات النوعية » – الأفلام الشخصية – مع أنها تتمحور حول موضوع اسرائيل الأول First Israel فإن السفارديم يبدون فيها احيانا كشخصيات هامشية .. ترتبط غالبا بالعنف . ففى فيلم ، يهودا نمعان » ، المظليين ، أو قوات المظلات The Paratroopers –١٩٧٧– حرفيا Journey stretchers فإن ، ماكو، (مونى شيرين) السفاردى هو الذى يخطىء فى حق الجندى الرقيق ، وايزمان ، (مونى موشونوف) . ومع ان الفيلم يدين ببلاغة – على مستوى آخر – النزعة اللانسانية للحياة العسكرية للسفارديم ، فإن الفيلم يتعمد إظهار صورة العنف عند ، السفاردى، ، ذلك ان استفزازاته سواء كانت بقصد المزاح (كما فى مشهد الحمام) أو الانتقام (كما فى المشهد العنيف بعد العقاب الجماعى للجنود) يزيدها توترا الضغوط التى يعانى منها ، وايزمان ، سلقامن قائده (جيدى جوف) .. وبهذا فإن سلوك السفاردى إزاءه تلعب دورا فى انتحاره . والنصف الأول من الفيلم يتمحور حول شخصية ، وايزمان ، حيث نتماهى معه identification ، فى حين ان الجزء الثانى يركز على القائد الصابرا واحساسه بالذنب وهومايزيد من إبراز صورة «السفاردى» بلا قسوة حيث يبدو كنسر جارح فى محاولة الاستيلاء على الهدية التى أرسلتها والدة ، وايزمان» . وفى فيلم ، إيتان جرين، .. حتى نهاية الليل Till the end of the night – ١٩٨٦– فإن السفارديم هم الذين يقتحمون عالم بطل الصابرا المنهار (عساف ديان)، وتصرفاتهم هى مبعث العنف . ان السفارديم الدين ينتمون لعالم تحت الأرض يندفعون إلى بار البطل مطالبين اياه بدفع ، إتاوة مالية » . ويضطر البطل وهوضابط احتياطى فى الجيش (ينتمى للنخبة) لمفاجأتهم (ومعهم الجمهور) . فعندما يهدده احدهم بالسكين فإن رفاقه من الجيش يشهرون أسلحتهم ، وهو التضامن الذى يرضى المشاهد ، وهوتضامن الرفاق مع زميلهم الذى يوظف فى هذه الحالة ضد ، العدو ، فى الحياة المدنية . وشخصية ، السفاردى» هنا تحمل ، النمط ، الذى يتبناه الليبراليون من الاسرائيليين باعتباره ، كارها للعرب ، حيث يضرب

«السفاردى«عامل الحانة العربى » كرسالة » لرئيسه . وفى حين يتناول الفيلم العالم السفلى للسفارديم كأمر مفروغ منه اجتماعيا، فإنه ايضا يتعامل مع صورة العربى كأمر مسلم به حيث يبدو البطل صاحب الحانة فى مقدمة الصورة دائما، بينما يبدو العامل فى المطبخ صامتا، الوحيد الذى يعطف عليه إثر ضربه من « السفاردى» هووالد البطل الطبيب المسيحى من اصل استرالى (والذى اعتنق اليهودية) والذى يصبح مع نهاية الفيلم ضحية العنف الشرقى ازاء ابنه، والذى يستدر قتله الدموع .. ومايشبه التطهير.. وهومايهدف اليه الفيلم . فالشرق هنا – مجازا – هو المعتدى على الغرب والقادم من « مكان ما » ليهدد وجود الآخرين، وبهذا فإن الفيلم يعبر عن قلق كامن عند اختراق « غريب» شرقى إلى عالم مغلق على ذاته . وفيلم « أودد كوتلر» .. استئناف قصة حب Romance Resumed –١٩٨٥– والذى يوزع بالانجليـزيـة باسم « الى الأبـد مـرة ثانيـة Again Forever» تجرى أحداثه فى فترة ماقبل ١٩٧٧ وقبل صعود الليكود للسلطة . وبطله محام ناجح من الصابرا ينتمى لحزب العمل ، ويركز الفيلم على تجاربه مع عنف السفارديم (والمتجذر فى السياسةوالعرقية) وهى التجربة التى تجعله يعيش حالة كابوس حيث يهدده قاطع طريق من السفارديم بسكين فى دروب مظلمة . هذا التجسيد الحلمى للهوس بعداء السفاردى يترجم بوضوح ذعر الاشكناز من حكم السفارديم والذى يأخذ شكل التنكيل بهم، رغم انهم فى الواقع هم الذين يتولون زمام الحكم . ومع أن الفيلم يتناول فساد قادة حزب العمل من الصابرا إلا أنه يبدى تعاطفه الكامل معهم مجسدا ماضيهم « النقى »، فى حين يجعل من السفارديم شياطين ورمزا لنهاية البراءة فى اسرائيل .

ويمكن القول بأن قضية السفارديم تمثل عنصر تهديد كبير لوضع النخبة وصورة الذات اكثر ماتمثله قضية الفلسطينيين، إذ بينمايمثل الصراع الاسرائيلى – الفلسطينى صراعاً حتمياً بين قوميتين ، فإن الحديث عن استغلال السفارديم – فى دولة يهودية تزعم المساواة فيها ، ليس سوى إدانة للنظام الاقتصادى والسياسى لدولة تضطهد كل الشعوب الشرقية.. سواء كانوا عربا أم يهودا. وبعض الأفلام الشخصية تصور المرأة السفاردى كربة بيت كما فى الأدب الاسرائيلى العبرى، وكمثال فإن فيلم « الف قبلة صغيرة » – ١٩٨٢ – A Thousands Little kiss يتبنى عملية التماهى أو التقمص مع أرملة اشكنازية من الطبقة البرجوازية فى مواجهتها لأزمة فى حياتها. وعبر التصوير المتقن والاخراج وحركة الكاميرا المركبة يجعلنا الفيلم نتعاطف مع عالم الأرملة « المعقد » إزاء تطفل خادمتها وماديتها حيث لاتبدى اى عاطفة لسيدة البيت. مثل هذا الإبعاد الشاذ لهم فى فيلم صور فى إحدى ضواحى السفارديم الشهيرة، فإن الشرقيين (وليس الخادمة وحدها) يمثلون « بيئة غائبة » ، ورغم ان الفيلم يحقق مستوى فنيا باستغلاله المعمار المحلى القديم للمنطقة إلا أنه لايكاد يذكر شيئا عن سكانه .

[من الاستشراق إلى أفلام البيروكاس]

يستمد الحديث عن التوتر والصراع بين الاشكنازى / السفاردى أهميته، خاصة اذا علمنا انه يتخلل ويسود غالبية أفلام « البيروكاس » التى شكلت جنسا له الغلبة فى صناعة السينما الاسرائيلية. فمنذ نجاحها في أوائل الستينيات لعبت دورا في تطور صناعة السينما هناك ..خاصة عند روادها « مناحم جولان» و « إفرائيم كيشون» ، ولقد ساد هذا الاصطلاح أولا بين النقاد حوالى عام ١٩٧٢ ثم انتشر بين الجمهور، ويزعم « بوازريفيدسون» أحد أبرز مخرجي هذا الجنس بأفلامه مثل « شارلي ونصف » -١٩٧٤- بليارد Billiards -١٩٧٥- و « عائلة نازان أني » -١٩٧٦ بأنه أول من أطلق هذا الاسم[١٥]. لقد سادت أفلام البيروكاس صناعة السينما فيما بين ١٩٦٧-١٩٧٧ ،إلا أنها شهدت منذ نهاية السبعينيات تحولا هاما من سينما تتناول الفولكلور الإثني إلى نوع من الوجبات الخفيفة Soft- core porn .. خاصة فيما عرف بسلسلة أفلام ليمون بوبسكل Lemon Popsicle[١٦] التي أخرجها « ديفيد سون» وانتجها « جولان – جلوبوس » – وهى سلسلة تقترن أحيانا بأفلام « البيروكاس» .. أى أنها ترادف كلمة « سيء» . ومع هذا فإن الأفلام التي كانت تتناول موضوعات عرقية حول الغنى/ الفقير لم تختف تماما، فقد واصل بعض المخرجين مثل « زائيف ريفا » انتاجها كما « أعيدت عروض بعضها » وحتى في السبعينيات كان ينظر إلى أفلام مثل « فورتونا» -١٩٦٦- وعزيزتي مارجو (١٩٦٩) وملكة الطريق (١٩٧١)و١٩٩٨ اليزا ميزراخى Aliza Mizraki (١٩٦٧) التي أخرجها « جولان » وجيراننا Our Neighbor hood (١٩٦٨) اخراج يورى زوهار و « صلاح شاباتي » (١٩٦٤ للمخرج كيشون و Moishe Vintelator لـ اورى زوهار، ١٩٦٦، كان ينظر إليها على أنها تنتمى لأفلام « البيروكاس» ، وهناك مجموعة هامشية لابأس بها من أفلام «البيروكاس» تتناول حياة الاشكنازيم وفولكلور الجيتو أطلق عيها «بيروكاس الاشكنازيم » و «جفيت فيش» مثل أفلام « كوني ليمل» (١٩٦٨) اخراج « اسرائيل بيكر » و « لوبو » لـ « جولان» (١٩٧٠) وخاصة أفلام « كوني ليمل فى تل أبيب » وهيرشل Hershele (١٩٧٧) والزواج على الطريقة الاسرائيلية Marriage tel Aviv style (١٩٨٠) اخراج «بازل زلبرج» ولوبو من نيويورك

---

(15) Shaul shiran, Interview With Boaz Davidson, kolnoa 15-16 (Fall-winter 1976): 23.

(١٦) انتج من هذه السلسلة سبعة أفلام تتناول المغامرات الجنسية لثلاثة مراهقين فى فترة نهاية الخمسينيات. وتعتبر نسخة من الأفلام الأمريكية «نقوش امريكية » تستخدم نفس الابطال الرجال مع تغيير ادوار الممثلات، وكان فيلم «ليمون بوبسكل -١٩٧٩- أول أفلام هذه السلسلة.

–١٩٦٧ – « ديفيد سون» وحتى فيلم « العمة كلارا» لـ «افراهام هيفنر» أما أفلام « جفلت فيش » Gefilte - Fish(*) فكانت من إنتاج وإخراج نفس المخرجين الذين قدموا أفلام «البيروكاس» للسفارديم(١٧). ومع بداية للسيمينيات صارت أفلام «البيروكاس» مجالاً لاستثمار المنتجين والموزعين والمؤسسات الصناعية من أمثال مناحم جولان – سمحازولوني – باروخ ايلا– (والأخيران جاء من التوزيع والعرض وأصحاب دور العرض) . وهكذا صارت هذه الأفلام محل تقدير واطراء من المخرجين والمنتجين. وفي لقاء مع المخرج « بوازديفيد سون» على سبيل المثال فإنه يدافع عنها ازاء هجوم النقاد ومخرجي الأفلام ذات النوعية quality Film(١٨) بقوله : « إن هذه الأفلام تمثل نوعية لامفر منها. ذلك أن الجمهور هنا يأتي لمشاهدة أفلام تتضمن أناساً جاءوا من بلاد عديدة ويمثلون مشارب وأنماط مختلفة، ولكي تصل إلى مثل هذا الجمهور لابد من وجود عامل مشترك بينهم، وأفلامي تتحدث عن هؤلاء الناس بلغتهم. وهي أفلام مغرقة في محليتها وان يكن قد نجح بعضها في الخارج، فهذه الأفلام تتناول فولكلورنا الشعبي بألوانه المتعددة ، ثم تأتي سفسطة النقاد ويقولون إنها « سيئة » لأنها تتناول موضوعات عرقية. ماهو السيء في تناول الجماعات العرقية؟ فهذا هو وضعنا حيث يوجد الاشكناز والفرنكي (العامية التي تعبر عن ازدراء السفارديم) وهم لايحبون بعضهم البعض، هذه حقيقة ولاحيلة لنا إزاءها»(١٩) . ويعزى نجاح هذه الأفلام على حد قول المخرجين والمنتجين من أمثال ديفيدسون «جولان» «باروم جلوبوس» إلى شعبيتها الجماهيرية وليس لأهميتها عند النقاد. فالنقاد الذين يشجعون الأفلام « ذات النوعية » والأفلام الشخصية من أمثال « شلومو شاماجا» (يحدث احيانوات) واهارون رولاف وموشي ناثان (معاريف وماباهين)(**) يهاجمون هذا النوع من الأفلام والمساعدات الحكومية التي تمنحها لهم. ومع ان كلمة « منحة» تستخدم كثيرا، فالواقع أن هذه الأفلام لاتحصل على «منح حكومية» بالمعنى

---

(١٧) يعتبر « افراهام هفنر» واحد من اوائل مخرجي السينما الشخصية إلا أن المخرج والناقد «نسيم ديان» في مقاله بعنوان « الخطوة الثانية في رحلة مخرجي الطليعة » بمجلة كولنوا، ١٤ سبتمبر ١٩٧٧ يعتبر فيلم « العمة كلارا» واحدا من أفلام « جفلت فيش»

(١٨) امتدح النقاد أول أفلام «ديفيدسون» «القوقعة » أو «الحلزون » Snail (١٩٧٠) وبعد إخراجه أفلام البيروكاس اعتبروه مخرج تجاري.

(*) جفلت فيش : وجبة شعبية عبارة عن سمك مفروم يخلط بلباب الخبز والبيض والتوابل ويطهى مع مرق (حساء) ويقدم كالكعك في شكل بيضاوي أو كروي.

(١٩) شيران : لقاء « ديفيدسون » ، ص٢٣.

(**) ياجال بير نستاين (في مقابلة له في مجلة كولونوا) ومناحيم بنعمان (في مقالة « درجة الصفر في السينما في نفس المجلة» ونسيم ريان في مقالته : من افلام « البيروكاس » إلى ثقافة الجيتو)

الحرفى ، بل تحصل على جزء من الضريبة المفروضة على كل تذكرة سينما (كما غيرها)[20].
وذلك أن الجمهور الذى يتردد عليها هو الذى يدفع لها (والمنحة الحكومية الوحيدة التى تمنح هى مايقدمه صندوق تشجيع الأفلام ذات التوعية) . والنقاد يستخدمون كلمة «بيروكاس» كاسم وصفه تعبيرا عن الازدراء ، فضلا عن ازدرائه جماليا وأخلاقيا فهى « تجارية » و «بذيئة» و«رخيصة» و «صامتة » و « شرقية » و« تنتمى للمشرق » ، ولاسينمائية . وأفلام « البيروكاس » الميلودرامية والكوميدية (أغلبها كوميدى) محتقرة «لشخصيتها النمطية » والتى من السهل التعرف عليها (بنعمان) و « ينقصها العمق » و « نكاتها بذيئة» و « حبكاتها مكشوفة» (ديان) و « لأشكالها الكلاسيكية (نيمان) كما لو أن الشخصيات النمطية وسردها الواضح فى الميلودراما والكوميديا هى بالضرورة صفات سلبية . ومع عدد من أفلام الـ «جفلت فيش » مثل « لوبو فى نيويورك» و «كونيل فى تل أبيب » واصل نسيم ديان هجومه عليها فى نقد شارح Metacritique له دلالته فيما يتعلق بربط النقاد بين الصفات السلبية لهذه الأفلام والشرق فقط (خاصة الأفلام المصرية والتركية والهندية والايرانيه واليونانية) مشيرا إلى أن أصل هذا «الشر»هو الثقافة اليديشية – الأوربية» إلا أنه أدرك عن حق بوجود « تناص» هام بين أفلام البيروكاس وثقافة « اليديش » يعزو مثل هذه التقاليد « الشعبية الهابطة » إلى استهجان النخبة قائلا : « إن الأسلوب العالى النبرة (الصاخب) والنكات البذيئة والتعبيرات المسرحية والشخصيات الشعبية البلهاء والحبكات الجوفاء المعروفة مقدما .. كلها خير دليل على هذا .. خاصة اذا كان ممثلوها تعودوا على اللهجة الشرقية . إننا نتجاهل وننسى أن مخرجيها هم مناحم جولان و « فريد ستاينهارد» و « ديفيدسون زلبرج » (لاحظ هذه الأسماء) ومن هنا كان التباكى على الحائط الشرقى . ولدينا الآن فيلمان (١٩٦٧)هما « لوبو وكونى ليمل » ينتميان تماما إلى الاشكناز واللذان ينتميان بلا جدال إلى ثقافة الحنين إلى الجيتو اليهودى فى أوربا الشرقية .. فى حين تقتضى حبكتاهما أسلوب مسرحيات الفودفيل اليديشية التى مازلنا نراها من حولنا فى اسرائيل» وهو دليل يقطع الشك بأن آفات السينما الاسرائيلية الأساسية ليست فى أحفاد جحا (شخصية شعبية فى الحواديت العربية) بل إلى « هيرشل» Hershel الجـد الأكبر (شخصية شعبية ضاحكة فى الحواديث اليديشية)[21] . ويضيف قائلا «إن الذين ينتجون أفلام البيروكاس » و « الهامينندوس Haninados » (نوع من الأكـل السفـاردى) للجـماهيـر هم الذين يتناولون سـرا فى منازلهم الـ

(٢٠) فى عام ١٩٦٠ فرضت وزارة التجارة والصناعة ضريبة تعادل ٣٠٪ من ثمن كل تذكرة سينما خصصت جزءا كبيرا من عائدها كمقدم منحة تدفع مع بداية التصوير مقابل فوائد بسيطة .
(٢١) نسيم ديان : « من البيروكاس إلى ثقافة الجيتو » مجلةKolnoa (خريف ٧٦) ، ص ٥٤ .

«جلنفش»[٢٢] والنقاد الذين يرفضون هذا الجنس (genre) من الأفلام يتناسون جوانبها الكرنفالية والمازحة، بل وأحيانا عنصرها الهزلى الساخر وهى العناصر التى تجذب إليها الجمهور بطريقة أوبأخرى . فالواقع ان التناص الداخلى intertext في أفلام البيروكاس أعقد بكثير ممايتخيل النقاد المثقفون. ففى فيلم كازابلان[٢٣] كمثال للمخرج «جولان» ، يبدو فيه بوضوح تأثير الفيلم الموسيقى الهوليودى «قصة الحى الغربى» (١٩٦١)، كما أن فيلم «فورتونا» (١٩٦٦) متأثرا بالفيلم الايطالى Seduced and Abandoned (١٩٦١) للمخرج «بيتروجيرمي» ، وبشكل عام فإن تراث كوميديا «الاخطاء» تبدو بوضوح فى أفلام مثل حلاق السيدات -١٩٨٣ - للمخرج زائيف ريفا Ze'evo Revah وفيلم «من يسرق من لص ليس بمذنب» He who steals from a thief is not a guilty (١٩٧٧) وفيلمى «ياؤل زيلبرج Yoel Zigberg » كونى ليمل فى تل أبيب» و«مليونير فى ورطة» Millionaire in a trouble (١٩٧٨)وفيلمى «إريانا» Ariana (١٩٧١) و Midnight Entertainer «مطرب منتصف الليل» لجورج اوفيديا» وفيلم «العمة من الأرجنتين» (١٩٨٣) ، وهى تأثيرات تمتزج وتستعير من السينما والمسرح اليديشى ومن سينما دول الشرق الأوسط . فى السينما والمسرح اليديشى نجد أيضا الميلودراما العائلية التى تركز على ضعف الروابط الأسرية الدافئة إزاء العالم العلمانى الجديد والتى ترتبط عادة بفكرة «الأمركة» ، وهى عملية تقترن بالشجن والمبالغة فى الأداء ضمن اطار بنية غائبة تنتهى بالزواج ووحدة الأسرة التى ترمز لاستمرارية الشعب اليهودى . إلى جانب العناصر الميلودرامية الأساسية والبنى الفكاهية نجد أيضا «التيمات» الشائعة فى السينما الجماهيرية أوالشعبية فى مصر والهند وايران وتركيا .. حيث نجد أوجه التباين والتناقض بين الغنى والفقر والأبطال المهمشين وانتصارالحب على مايعترضه من عقبات مع خلفية شعبية أو جو «غريب» من أجواء الجريمة . وتأثير هذه السينما على أفلام «البيروكاس» لايرجع لأن منتجيها هم مهاجرون من هذه الدول فقط بل وأيضا إلى عروض التليفزيون الاسرائيلى لمثل هذه الأفلام (كما أن التليفزيون الاردنى يشاهد فى اسرائيل) . ذلك أن الأفلام المصرية تعرض فيها فى أمسيات الجمعة حيث يشاهدها نفس الجمهور الذى يشجع أفلام البيروكاس . ففى أفلام المخرج «جورج افيديا» الذى عمل بالسينما العراقية والايرانية تسود «موتيفاء» الغنى/ الفقير» بينما نادرا مايتداول التوترات بين الاشكناز / السفاردى (باستثناء فيلمه «مغنى

---

(٢٢) المرجع السابق.

(٢٣) وزع فى الخارج تحت اسم «كازبلان» ، وافضل عليه اسم «كاسابلان» «الدار البيضاء» لانه يشير إلى موطن البطل فى مدينة مغربية .

منتصف الليل») .. وهى نفس الأحاسيس المترسبة فى اللاوعى الجماعى للجمهور . وفيلم « ديفيدسون » « شارلى ونصف» أنتجه مجموعة من المهاجرين الايرانيين الذين كانوا يعملون بصناعة السينما فى ايران ويمتلكون أحد الاستوديوهات، واشتغلوا فى البداية باستيراد الأفلام فى اسرائيل – ثم قرروا إنتاج فيلم اسرائيلى يعتمد على قصة كتبهاسناريست ايرانى من بينهم . وموضوع الفيلم يدور حول بطل محلى يرتبط بعالم الجريمة ويصحبته طفل (والمقصود به « النصف » فى عنوان الفيلم) يرتبط بقصة حب مع فتاة من أسرة ثرية . وقد عهد إلى كاتب السيناريو « ايلى تافور » باعداد الحبكة لتلائم الواقع فى اسرائيل[٢٤]، ونظرا لأن « تيمة » الغنى والفقير تتوافق مع الواقع بين « الاشكناز » و « السفارديم » فقد جسد دور الفقير شارلى « يهودا باراكان» فى حين جسدت دور الفتاة الثرية الممثلة الاشكنازية Haya Kazir «هاياكازير» (والتى كانت ملكة جمال وتعمل كموديل عندما بدأ تصوير الفيلم) . وبما أن موضوع «الاندماج» فى العالم الجديد من الموضوعات الشائعة فى التراث الثقافة المعاصر لليديش، فقد تحول هنا إلى سياق المجتمع الاشكنازى الجديد حيث يصبح السفاردى الفقير بمثابة نظيرللجيتو فى العالم الجديد – والى حد ما – لمجتمع الاشكناز . لذا فإن لهجة المهاجر اليديش تصبح لهجة شرقية ومن ثم تصبح هى لغة المضطهد ، وهى تيمة تتكرر كثيرا فى أفلام «البيروكاس » (فى فيلم « كاسابلان» مثلا فإن البطل السفاردى يوجه حديثة إلى البيروقراطى الذى ينطق اليديشية: لا أحد هنا يتحدث اليد يشية) وفى بعض الأفلام (خاصة فى أعقاب حركة الفهود السوداء السفارديه وحرب ١٩٧٣) فإن الدمج integration عن طريق الزواج لم يعد كافيا، ومن ثم فإن الهجرة من اسرائيل إلى الولايات المتحدة صارت هى الحل والأمل « الحقيقى» ، وكمثال فإن «شارلى» فى الفيلم يتزوج الفتاة الاشكنازية الثرية إلا أن نصفه الآخر « فيكو » يفترق عنه بالسفر إلى الولايات المتحدة مع شقيقته ، وهو الفراق الحلو المر – أكثر منه حزن فقط – لكليهما حيث ينضم كلا المهمشين إلى المركز.. واحد عبر الزواج بالفتاة الاشكنازية والثانى لما ينتظره من مستقبل باهى فى الولايات المتحدة . مثل هذه الحيلة والوسيلة تعزف على وتر الشعور الجمعى – خاصة لدى المهمشين من السفارديم – حيث لاتبدو بوادر أى فرصة عادلة لهم سوى فى الولايات المتحدة ... وليست اسرائيل . وسفر الطفل اليها يمثل اقصى مايحلم به السفاردى هربا من واقع الاضطهاد الذى يعانية فى اسرائيل .. بحثا عن مستقبل واعد لجيل جديد. وكان المخرج فى الأصل قد تخيل نهاية

(٢٤) ياتيل اركانسكى : السينما الاسرائيلية ليست سينما مبدعين : حوار مع ايلى تافور – مجلة كولونوا ٦-٧ (صيف٧٥)، ص٥٥.

أخرى حيث يذهب « ميكو» إلى الطائرة تاركا شاركى « خلفه وهوفى حالة يائسة ، وما أن يركب السيارة لمغادرة المطار والطائرة على وشك الإقلاع حتى يسمع فجأة صوت الطفل يناديه بعد أن تخلف عن ركوب الطائرة .. ويجرى كل منهما فى اتجاه الآخر فى صحبة موسيقى عاطفية تبارك لم الشمل بينهما ، وأخيرا تخلى المخرج عن هذه النهاية واستبدلها بنهاية سعيدة بعد ملاحظة أبداها له « بواب الاستوديو الذى قال له : « اسمع .. لقد أحببت الفيلم كثيرا .. لكن لماذا عاد الطفل ؟ كان بإمكانه الذهاب إلى أمريكا ليصبح إنسانا .. لماذا أعدته ؟ لقد سررت جدا لأنه سيسافر .. وفجأة وجدته يعود ..»[٢٥] . ونتيجة لهذا استبدل النهاية لتكون نهاية سعيدة .. لاتعنى الاندماج فى شفرات الاشكناز بل الاندماج فى شيء جديد تماما . إن تعليق بواب الاستوديو يعكس رغبة جماعية .. فالتقدم للسفاردى – بعد القمع الجماعى – لم يعد متاحا أمامه سوى فى العالم الجديد .. والعودة إلى اسرائيل فى نظره تعنى النكوص والتخلف regression « . وهناك بعض الاتجاهات الشعبية يمكن أن نفسر بها التناص الداخلى intertext فى أفلام « البيروكاس» ، خاصة اتجاهات المسرح التجارى الشعبى فيما بين ٦٧–١٩٧٣ وهى فترة تميزت بزيادة النمو الاقتصادى . فقد رافقت فترة مابعد حرب ١٩٦٧ مزيدا من الحراك الاقتصادى للسفارديم (ساعد على هذا نسبيا وفرة العمالة العربية الرخيصة من غزة والضفة الغربية) ، إلا أنها أيضا عمقت من الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين أكبر مجموعتين يهوديتين . فضلا عن هذا فإن عدم وجود تهديد خارجى واضح ، وهو التهديد الذى ساعد تاريخيا واستغل كعامل توحيد ما .. سمح بظهور التوترات الداخلية على السطح بشكل أعمق . وكمثال فقد شهدت هذه الفترة تعبيرا سياسيا قويا بين السفارديم من خلال ظهور « الفهود السود» التى قادها أطفال المهاجرين، إلى جانب ازدهار مسرح شعبى وافلام «البيروكاس» والتى تناولت موضوعات محلية ، وحيث تنحو هذه الأفلام منحى المسرح الشعبى– بالاعتماد على أنماط عرقية وبروز اللهجة العرقية فى مشاهد تذكرنا باسكتشات المسرح الشعبى (والاذاعة) والتى تقوم أساسا على الفكاهة اللفظية . ومخزون الشخصيات ومواقف هذه الأفلام تمت بداياتها الأولى بصلة قرابة التراث الكوميديا المرتجلة الذى عرف من قبل كفن شعبى قبل استئناسه للاستهلاك البرجوازى؛ وكثير من الممثلين الشعبيين من المسرح التجارى (مع المطربين الشعبيين) لعبوا أدوارا فى هـــذه الأفلام، بل إن بعضها قــدم أحيانا كاسكــتش ترفيهى كما نجد

---

(٢٥) يائيل اوكانسكى : « زهقت » من اخراج افلام النقاد : حوار مع بواز ديفيدسون – مجلة كولونوا عدد ٦–٧ (صيف ٧٥) ، ص ٥٥ .

فيلم « زوهـــار» ... « جيراننا » ونجــاح ساحـــق (١٩٧٩) Smash-Hit لـ « عساف ديان » ، مستخدمة الثلاثى الشهير ماشاشاس هاخفير» Hahashash hakhiver ، وفيلم أمى الجنرال (١٩٧٩) أعد للسينما عن مسرحية شعبية، ويلعب بطولة هذه الأفلام أشهر النجوم (مثل يهودا باركان و « ساس كيشت» في أدوار الرجال و « ايفريت لافى» و « يونااليان» للأدوار النسائية) مع أبطال الدور الثانى (جاك كوهين و « جابى عمرانى » فى أدوار السفاردى و « يهودا افرونى » وليباكينج » فى أدوار الاشكناز) . كما ان كثيرا من هذه الأفلام يستعير أيضا عناصر رئيسية من التراث الشعبى للرواية – المصورة – المقروءة غالبا من النساء – فى ايقاعها السريع وتكثيف أحداثها مماقربها من جمهورها . وكما فى الرواية المصورة فإن الحب فى أفلام «البوروكاس» لايحدث نتيجة تطور الأحداث بل « من أول نظرة » ، والأساليب السينمائية مثل الموسيقى التطبيقيه والاشارات الجسدية الزائدة تستخرج العواطف وتعبر عنها فى صراحة زاعقة . كما أنها تستخدم النماذج المنطلقة بدلا من المنقولة وهى بهذا لاتهتم بالعوامل النفسية وعوالم أبطالها الداخلية، واللقطات القريبة فيها لاتنتزع للكشف عن الطاقة النفسية بقدر ماتكشف عن شىء مدرك مثل الدموع. واظهار العواطف من خلال التعبير والإشارة يجعلها أقرب إلى الصورة الكاريكاتورية (كمافى أفلام ريفا Revah بصفة خاصة) . كما أن غالبية أفلام « البيروكاس » تجمع بين التصوير فى الاستوديو والاماكن الحقيقية وغالبا فى الاحياء الفقيرة وبصفة خاصة جنوب « تل ابيب » و « يافا» إلا أنهالاتستعين كثيرا بالهواة اذ تستخدم مناظر الحركة في الخلفية إلافى مشاهد السوق كما فى فيلمى «المحامى » The Advocate (١٩٧٣) و «مغنى منتصف الليل» ، كماتبدو شوارع الأحياء كخلفية لمشاهد مطاردة السيارات كما فى فيلم « أزولاى رجل البوليس» (١٩٧١) ، أما التصوير الداخلى لمنازل شخصيات السفاردية فتبرز الفقر وبساطة الحياة الاجتماعية وحيث تتكدس الغرفة الواحدة بالكثير من سكانها وتسود الفوضى كلا من الصورة وشريط الصوت، ومع هذا تبدو الألوان دافئة وناصعة تتفق مع رسم شخصيات السفاردية « الأسرية والحنون والجديرة بالثقة » . وعلى النقيض من هذا تبدو منازل الأثرياء من الاشكنازيم حيث المساحة الشاسعة التى يسكنها قليل من الاشخاص مصحوبة بألوان باردة وأداء مصطنع، تعبيرا عن الاغتراب والعالم البارد الذى تعيشه الشخصيات الاشكنازية والذين يتصفون بالنفاق والغرور والأنانية (تناقضات هذه الصور تتفق مع أنماط الاشكناز والسفارديم فى اسرائيل)[٢٦] والزواج من الاشكنازية فى مثل هذه الأفلام فى نهاية

---

(٢٦) ناحوم مناحيم : التوتر العرقى والتمييز العنصرى فى اسرائيل ، ص ٦١-٦٢.

الفيلم يعني اكتساب السفاردي لوضع اجتماعي دون أن يفقد أو تفقد هويته. ومنذ السبعينيات أبدى المخرجون تعاطفا في خلق صورة ايجابية لهم وتمثل شخصية «صلاح »بدفئها وأمانتهافي فيلم «صلاح شاباتي» نموذج أولي لأبطال أفلام «البيروكاس» منذ منتصف الستينيات، على النقيض من صورة الاشكنازى التي تتصف بالبرودة والرياء. وهي أفلام تقدم ملاذا للهروب للبروليتاريا المسحوقة وطبقة العمال (اليهود) ، والى حد ما للبرجوازية الشرقية الصغيرة . وهذه النزعة الهروبية مرجعها الرغبة شبه المثالية لسد الفجوة في المجتمع الاسرائيلي .. ومن ثم إشاعة صورة المساواة الطبقية / العرقية والتضامن والتسامح الجماعي. وبما أن غالبية جمهور هذه الأفلام من الشرقيين فإنها بالضرورة تتعرض للتوترات العرقية والاجتماعية ، وفي عالم المضطهدين فإن المضطهد oppressor في حضور دائم (وتاريخي) ازاء من يقع عليهم الاضطهاد والقمع إما بالاندماج معهم أوالتمرد عليهم، بهذا المعنى تتميز أفلام «البيروكاس» بمايسميه «باختين» «بالفكاهة» الكرنفالية» ، فالمهمشون يضحكون بازدراء على الأقوياء الذين يمثلون في العقل الجماعي الشرقي مركز الاضطهاد . ومن هنا تبدو في هذه الأفلام مواقف تبدو فيها الشخصية السفاردية التي تتصف غالبا بالغلظة إلا أنهاتحمل قلبا من ذهب (كاسبلان .. دعنا ننفق مليون Let's Blow million أو شخصية Schlemiel المحب للحياة والساخر من ذاته .(اليوم فقط ٧٦- «نصف مليون أسود» ٧٧) يخدع البطل الاشكنازى بمساعدة أصدقائه. و «السفاردى» فيها يخدع الاشكنازى سواء كان فردا (مثل مفتش البلدية المتجهم أوالدكتورفي فيلم «اليوم فقط») .. أو يخدع ويتحايل على المؤسسة (بنك اسرائيل في «دعنا ننفق مليونا» والبوليس في فيلم «أرفنكا» ٦٧ و «أزولاى رجل الشرطة») أو يخدع النظام بأسره بطرق ملتوية عن طريق اضفاء الاشكنازية على اسم العائلة كي ينجح في عمله (نصف مليون أسود) ، وكمثال فإننا نجد في فيلم «اليوم فقط» للمخرج زائيف رفاح البطل ساسون (زئيف رفاح) بائع الطماطم (البنادوره) في سوق «ماهان يهوده» - وهو أحد أسواق - في القدس - وقد اغتصبته امرأة برجوازية من سكان ضاحية ريهافيا Rehavia احدى ضواحي القدس الثرية فيصيح : اليوم فقط ! وهي صيحة تعني أنه الطماطم رخيصة اليوم فقط ، إلا أن الصيحة هنا تأخذ دلالة أخرى هي الفرصة غير المتوقعة جنسيا واجتماعيا. ومن ثم فهو يشبع بهذا اشتهاء للطماطم والجنس (والفيلم يتضمن تورية أخرى لأن كلمة اجفانيا agvania بالعبرية تعني الطماطم و «أجافيم agavim تعني «الغزل» ويشتركان في جذر لغوى واحد هو AGV) . وعندما يعود زوجها الطبيب متذمرا من وجبة الطماطم المفروضة عليه، فإنها تخفي «ساسون» الذى نرى

من خلاله مايجرى والذي نتعاطف مع وجهة نظره ، وهكذا وبصرية واحدة يخدش المهمش رجل المركز والحظوة أكثر من مرة .. فهويفوز بزبونة لبضاعته .. وهومرغوب فيه من المرأة التى يخدمها (صورة مجازية للنخبة التى لاترى ان مثل هذا الشخص يمكن ان يكون له علاقات غرامية) ، وأخيرا يحصل على علاجا مجانيا من زوجها لصديقه المريض[٢٧] (جاك كوهين).

يمثل هذا القلب reversal للبنية الفوقية ينحول للموقف الجنسى إلى كوميديا سياسية .. بمعنى أن العقدة الليبدية (الشهوانية) تتحول إلى الضد .. التمثيل الرمزى لموقع التفوق الاجتماعي، مع الربح المادي والتضامن الأخوى وقد تحققت كلها رغم انف الاشكنازى. ورغم أنه شخصيته غير مؤذية، إلا أنه ينتمي بموقعه الاجتماعي إلى المؤسسة الحاكمة . لقد استطاع العنين السياسي المهمش بهذا أن يقهر خصمه على الفراش (في غرفة نومه) وأن يكتسب رمزيا وبطريقة كرنفالية القوة والسلطة. وبهذا فإن مشاهدة مثل هذه الأفلام تصبح نوعامن العلاج النفسى يضحك فيها المهمش ليس على عجزه فقط، بل وعجز من يحتل مركز القوة .. وهو ضحك جماعي يمنحهم لونا من ألوان الحرية .

وفى غالبية معظم هذه الأفلام ينتهى الصراع والتوتر العرقى / الطبقى بالنهاية السعيدة تتحقق به المساواة والوحدة عن طريق الزواج . فالتكامل الاجتماعي يحلم به عبر الجنس ، والزواج الذى قد « يسد الفجوة » يشهد بالتوافق والانسجام العائلى وهوماتعبر عنه أغنية « كلنا يهود » فى فيلم « كاسابلان » أو أغنية « من أجل الأمة والشعب » في فيلم « سالومونيكو » - ١٩٧٣ - . فالنزعة العاطفية تجاه القومية فى بعض هذه الأفلام تسمو « أسطورياه على العرقية والتمييز الطبقى، إلا أن غالبيتها تعبر عن الاتجاه السائد بأن الفروق الثقافية والتمييز الطبقى سوف يختفيان مع جيل الشباب عن طريق الزواج بصفة خاصة ، كمافى زواج أبناء رجل التأمين الثرى فى فيلم « كاتز وكاراسو» Katz and Carassu -١٩٧١- أوبين ابنة الحمال وابن الطبيب فى «سالومونيكو» . وفى فيلم « كاتز وكارسو »، فإن القلة من اثرياء السفارديم الجدد الذين ظهروا فى أعقاب حرب ١٩٦٧ تصبح هى الممثلة لكل السفارديم ، فابني « كاراسو» يتزوجان من ابنتا « كاتز» لأنهم من الصابرا مع فروق ثقافية طفيفة (بعكس آبائهم) ، ومع هذا فهى تحمل احتفاء ضمنيا بتواصل السفاردى عبر الأبناء الذين سيحملون اسم العائلة [٢٨] .

---

(٢٧) فى أفلام ريفاه Revah مثل « البوم فقط » و « بابا ليون» تقدم صورة الاب السفاردى فى صورة مغايرة، حيث يبدو عاجز الحيلة مع أولاده ومحبا حنونا رغم قسوة ظروفه . وهى صورة يقدمها المخرج « فريد ستاينهارت » فى فيلمه « سالومونيكو » عن أب عامل .

(٢٨) يهودا نيمان ، درجة الصفر فى السينماء مجلةKolnoa (سبتمبر ٧٩) ، ص ٢٣ .

لن كل مايملكون من النهاية هوفخررمزي باسم العائلة، في حين أنهم في الواقع قد اندمجوا في شفرات الصابرا – الاشكناز. وبعد أن رحب الاشكناز بالسفارديم أخيرا تحول تاريخهم إلى مجرد فولكلور « غريب ». وفيلم « كاسابلان» المقتبس عن مسرحية « ياجال موسينزون» التي عرضت في الستينيات والذي يحمل بطله اسم المسرحية (ياهورام جاعون) يحاول البطل إثبات جدارته لحب امرأة بولندية من الصابرا (إفرات لافي) وبأنه ليس « حيوان أسود » schwartze khaye (وهو تعبير يادیش شائع يصم السفارديم وهو ما استخدمه الفيلم في وصف « كاسابلان ورفاقه) » بل انسان أمين له كرامة kavod (تعني بالعبرية « كرامة» وهي أيضا عنوان أغنية مشهورة في المسرحية الموسيقية) بشهادة رفيقه وابن بلده (آريا الياس). وكما يبين الفيلم فإن « كاسابلان» زعيم العصابة هو واحد من أبطال حرب ١٩٦٧ والذى ضحى بحياته من أجل إنقاذ قائده الذى ينتمى للطبقة العليا. وما أن تدرك الفتاة وأسرتها وطنيته وإنسانيته حتى يكتسب شرعية الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعي.. بقبوله زوجا، وقد منح الشرقيون – بعد ثورة الفهود السود– شرف التعبير عن آرائهم ولكن في حدود، كما يبدو من غضب « سالومونيكو» إزاء التمييز الذى يعانيهالسفارديم ، وعن المساعدات التي يتلقاها المهاجرون الجدد من الاشكناز بدلا من المهاجرين الشرقيين الفقراء وكبار السن من الذين سبقوهم بثلاثة عشر سنة (في فترة « الليكود» عبروا عن كرامتهم برفضهم تغيير اسم العائلة ليصبحوا اشكنازا من أجل الحصول على مزايا أكثر، كمانجد في فيلم « شراجا كاتان » Shraga Katan – ١٩٧٨ – اخراج زئيف ريفاه، وكذلك في معارضته لتراث البيروكاس، وفي ايثاره الزواج من فتاة سفاردية تنتمى لبلدة « كيريات شمونا » الفقيرة عن الزواج من ثرية من تل ابيب . ومع هذا فإن مثل هذا الاحتجاج في فيلمى « سالومونيكو» و « كاسابلان» هو احتجاج سطحى عادة مايتفق مع ايدلوجية التكامل والتى تفترض فيها نهاية لمثل هذه الصراعات، وكما لو أن الزواج المختلط تغريب Westernization الشرق كافيان لإصلاح البنية السياسية والاقتصادية السائدة . وهم بهذا أشبه بالسياسيين وعلماء الاجتماع الاسرائيليين ممن يؤيدون هذا البناء باعتبار أن الزواج المختلط سوف يمحو المعضلات العرقية . والنهايات السعيدة في هذه الأفلام تتبنى حلا « خرافيا» ، بل هي في الواقع أكثر وضوحا بين أبناء الجيل الثانى من الاشكنازيم والسفارديم (بين الذين نشأوا وتربوا في اسرائيل وجيل المهاجرين) ذلك ان نفس العملية التى نجم عنها تقسيم العمل حسب العرق في الخمسينيات والستينيات مازالت آلياتها تعمل على إعادة إنتاج هذا التقسيم [٢٩]. وبرغم هذه الاتجاهات في أفلام « البيروكاس» فإنها تبدو متضاربة وغيرمتجانسة الأشكال ، اذ

---

(٢٩) سوارسكي: يهود الشرق في اسرائيل.

بينماتجد عند « زيف ريفاه » إبراز عنصر البارودى Parody فى المزج بين الجد والهزل، نجد « جورج اوفاريا » يقدم اسرائيل فى أفلامه كما لو كانت من « ليالى ألف ليلة وليلة » ، فى حين نجد فى افلام « افرام كيشون» ويوجه خاص فى فيلميه الكوميديين « صلاح شاباتى» و« ارفنكا Arvinka» وفى ميلودرامات مناحم جولان مثل « فورتونا» و «مملكة الطريق» نوع من « شرقنة الشرق » Orientalize the orient .. أى أن المخرجين (الاشكناز) لاينزعون لتصوير الشرق كمايتخيلوه فقط، بل وايضا إعادة انتاج واستنساخ تفسير المؤسسة الحاكمة حول « تخلف » الشرقيين . وباستثناء « أوفيديا » و« ريفا » فإن غالبية مخرجى هذه الأفلام من الاشكناز مثل «مناحم جولان » و« افرائيم كيشون » و « زليرج » و « فريد ستابنهاردت» و « بوازديفيدسون». هذا اللاتكافؤ العرقى يبدو بشكل خاص فى أفلام « البيروكاس» فى فترة الستينيات حيث يمثل الاشكناز من منتجيها وممثليها وموسيقيها ومخرجيها وكتابها الغالبية العظمى. وكمثال فإن فيلم «صلاح شاباتى » من انتاج جولان وسيناريو واخراج كيشون وبطولة «توبول» ، فى حين لعبت دور زوجة « صلاح » فى الفيلم الممثلة « استير جوينبرج » . كما أسندت أدوار البطولة فى « فورتونا » لـ «اهوفاجورين » و « جيلا الماجور» فى حين لعب دور الابن الممثل الفرنسى « بيير براسيبه » ، كما قامت «جيلا الماجور» بطولة أفلام « ألدورادو» (١٩٦٣) و « عزيزى مارجو » و « ملكة الطريق » . فى نفس الفترة أسند للسفارديم أدوار العرب، وبهذا فنحن إزاء لون من الإحلال المعرفى فى أسفل السلم الاجتماعى يتجاهل فيه حق العرب والسفارديم فى تمثيل أنفسهم. وكما فى الفيلم والواقع فإن المؤسسة تأخذ على عاتقها مهمة الحديث عن السفارديم الذين حرموا من هذا الحق محليا وعالميا.. تماما كما يدعى الخبراء من المستعمرين بأن من حقهم التحدث نيابة عن « البدائيين وأهالى » المجتمعات، التى يدرسونها، وعلى هذا فإن السياسيين وعلماء الاجتماع والكتاب والمخرجين من الاشكناز يتحدثون نيابة عن السفارديم .وقد كان لهذه الأفلام تأثيرها على الصورة العامة لهم تتعدى الأطر السينمائية. وكمثال فإن اسم « صلاح شاباتى» صار جزءا من اللغة اليومية والتى تقترن بالمهاجرين من السفاردى فى الخمسينيات والذين عاشوا فى « المعبرة» (معسكر مؤقت من الخيام أقيم على عجل)، كما صار يحمل جماع السمات « الأساسية » لأى سفاردى بحيث صارت كأنها « واقع حقيقى» . والايدلوجية المسيطرة التى تصبغ هذه الأفلام متغلغلة بين يهود الشرق أنفسهم وفى تقبلهم لهذه التحيزات التى تقدمها هذه الأفلام كالادعاء مثلا بأن الاشكناز بحكم مستواهم الفكرى الرفيع يتبوأون مراكزهم الاجتماعية . وبهذا فإن « الغرب » لم يعد يمثل « الشرق » فقط بل عليه أيضا أن يرى نفسه من خلال مرآة الغرب المشوهة.

هذا لايقلل من الدور الإيجابي لأفلام تناولت السفارديم خاصة خلال الستينيات عندماكانت الدوله تعبترهم غائبين أو – في أحسن الحالات – يعيشون في فراغ. ففي المدارس كان محظورا دراسة تاريخ وأدب يهود الدول العربية والإسلامية، كما دعمت وسائل الإعلام المطبوعة والاذاعة المملوكة للدولة هذا الانطباع عنهم وضرورة «إعادة تطبيعهم اجتماعيا» re socialization واندماجهم في فراين الاشكناز. وحتى الآن فإن الموسيقى الشرقية (وحتى بين الفلسطينيين) قد حوصرت باعتبارها «فولكلورية» مقابل الموسيقى «العالمية» ولم تحظ سوى بربع عدد ساعات الإرسال الموسيقية في المحطات الحكومية. ضمن هذا السياق يمكن فهم شوق «السفاردي» لرؤية أي شكل من التمثيل السينمائي له – حتى لو لم يكن معبرا عنه، وهي الحاجة التي ساعدت على نجاح أفلام البيروكاس الأولى. وهناك زعم بأن الأفلام الكوميدية هي أكثرها شعبية ذلك أنه وقبل ظهور فيلم «صلاح شاباتي» قدم جولان فيلمه الدرامي «ألدورادو» وحقق نجاحا (٢٦٥ ألف ليره اسرائيلية و٦١٨ الف مشاهد)، وكان نجاحه حافزا للصناعة في تقديم السفارديم ضمن سياق الصراعات الإثنية. إلا أننا رأينا احتقار النقاد لها باعتبارها «بذيئة» وشعبية. وليس غريبا أن يتضاءل عدد رواد هذه الأفلام في أواخر السبعينيات مع صعود «الليكود» للسلطة .. ذلك أن «الليكود» رغم أنه لم يحسن من وضع السفارديم فإنه على الأقل قد تسامح إزاء ثقافتهم . ولقد كان لانتصار الليكود دلالته النفسية والجماعية لأنه استطاع التخلص من حزب العمل الذى احتكر السلطة منذ قيام الدولة (وبشكل جنيني منذ فترة اليشوف)، نظام نخبة يتبنى سياسات عنصرية ويبدى الازدراء لهم . ومهما تكن خطايا «الليكود» فقد منحتهم نوعا من حرية التعبير عن ثقافتهم قلل من نزعة الهروب النفسية التي كانت تمنحها لهم أفلام «البيروكاس» . ورغم أن الصندوق القومي للأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية قدم أفلاما عنهم كنموذج للتكيف مع الحداثة Modernity فإن تبني السينما التجارية في الستينيات لهم كان له أكثر من دلالة ضمنية هامة . أولا: إن تقديم يهود الشرق على الشاشة وانتشار هذه الصورة في اكبر دور العرض كان له دلالته لبلد صغير وبصناعة ناشئة يمثل فيها عرض اى فيلم اسرائيلي احتفاء وطنيا. ومن ثم لايتعرض لنقد حاد.. خاصة في فترة ماقبل السبعينيات . ثانيا: ظهور أبطال من السفاردي يعني اعتراف صناعة السينما بمدى قدرتهم الاقتصادية حيث يمثلون غالبية السكان. وهو قطاع يمثل جمهوره إمكانية زيادته لأن غالبيته من الشباب . هذه القوة الاقتصادية ومهما كانت محدوديتها – كان لها مغزاها في بلد تشجع فيه وزارة التجارة والصناعة صناعة السينما عن طريق عائد الضريبة Tax returns على التذاكر . ثالثا: إن

الاعتراف بهذا الواقع الاقتصادي يعني مراعاة المخرجين في إضفاء مزايا لجمهورالسفارديم، ليس فقط مجرد الحديث عنهم، بل وأيضا إظهار التعاطف مع مشاكلهم ، وفي بعض الحالات -خاصة في أفلام افرايم كيشون صاحب هذا التعاطف نقداً للمؤسسة . وعلى هذا فإن هذه الأفلام كانت تختلف عن أفلام الدراما التسجيلية الرسمية كفيلم «مدينة الخيام Tent city (١٩٥٧) الذي قدمه «باروخ دينار ، كمنتج وسيناريست واخراج ، ليوبولد لاهولا ، وقد انتج الفيلم لحساب المنظمة الصهيونية ، كيرين هايسود ، Keren Hayesod والذي يقدم اليهود الشرقيين بصورة ابوية - انسانية مع تقديم صورة مثالية للمهاجرين من الاشكناز. والنزعة الأخلاقية التقليدية للقصة تحذو حذو الواقعية الاشتراكية، وفي الثناء على كرم المؤسسة للدعاية عن ، بوتقة الانصهار، حيث الإشادة بنجاح السفارديم في عملية تطويرهم وكذلك الاشكناز لصبرهم على رفاقهم من المواطنين «المتخلفين» . ورغم اهتمام القطاع الخاص بالجمهور السفاردي إلا أنها نزعت إلى «شرقنة الشرق ، Orientalized the Orient ورددت نفس التفسيرات حول تخلفهم. وسواء كانت نوعيتها كوميدية كما في فيلم ، صلاح شاباتي، أو ميلودرامية - فورتونا - فإن مثل هذه التفسيرات كانت غالبا ماتقدم من خلال منظور، إنساني، وبهذا كانت تقدم مايمكن أن يطلق عليه وهم - بصري مؤيد لهم . وفي فيلم ، كيشون ، بصفة خاصة فإن النقد الساخر ضد المؤسسة كان يدعم هذا الوهم . والتحليل النصي الدقيق للفيلم الكوميدي ، صلاح شاباتي، والميلودرامي ، فورتونا، اللذين وضعا الأساس في تمثيل الشرق سوف يوضح جوهر هذه الصياغة التي سنراها في الأفلام الأخرى.

(صلاح شاباتى) - ١٩٦٤
Sallah Shabbti

لايستمد فيلم « صلاح شاباتى » أهميته من تناوله لمثل هذا الموضوع - فقد سبقه « جولان » بفيلمه الأول « ألدورادو » – بل لأنه حقق نجاحا غيرمسبوق . كما شجع على انتاج سلسلة من الأفلام تتناول موضوع التوتر بين الاشكناز/ السفاردى ، ويعتبره البعض النموذج الأصلى archetyp لأفلام البيروكاس. لذا فمن المفيد - إلى جانب مناقشته - معرفة ردود فعل المؤسسات والنقد السينمائى لتهكمه الجزئى وصورة الشرق كما قدمها الفيلم . وقد حقق الفيلم نجاحا ساحقا فى اسرائيل وحدها عام ١٩٦٤ – شاهده ٠٠٠ر١٨٤ر١ متفرج وهو ضعف ماحققه نجاح أى فيلم آخر، فى حين بلغت تكاليفه ٣٣٠ الف ليرة اسرائيلية وهى ميزانية متواضعة نسبيا[٣٠] – بل وحقق نجاحا عند عرضه فى الخارج عرض لمدة ستة شهور فى صالة « كارينجى » الصغيرة بنيويورك ، ورشح للأوسكار وفاز بجائزة اتحاد الصحافة الأجنبية فى هوليود كأحسن فيلم أجنبى . كما عرض فى افتتاح وختام مهرجان برلين السينمائى، إلى جانب فوزه بالعديد من الجوائز، كجائزة أحسن ممثل وسيناريو فى مهرجان سان فرنسسكو عام ١٩٦٤ ، كماعرض فى مهرجان « فيينا » عام ١٩٦٦ وأقيمت أمسية أدبية لمؤلفه ومخرجه افرائيم كيشون ، وهو مهاجرمجرى تتسم أعماله بالسخرية والفكاهة التى ترجع لتراث أوربا الوسطى. ويقوم الفيلم على خمسة اسكتشات كتبها .. خاصة اسكتش « زيجى وهابوبا » Zigi and Hubooba ، كانت فرقة «هاناهال» Hanahal العسكرية قد قدمتها فى الخمسينيات، ومن بعدها فرقة « البصل الأخضر[*] Green Onion» ، ولعب البطولة فى كلا العرضين الممثل « توبول» ، كما أذيعت الاسكتشات فى الاذاعة بنجاح، وعرضت فى العديد من قنوات التليفزيون الاوربية. وتجرى أحداث الفيلم أثناء الهجرة الجماعية فى الخمسينيات حيث تعيش أسرة « صلاح » الكبيرة فى « المعبرة» ma'abara ، وهى معسكرات مؤقتة مكدسة

---

(٣٠) عن احصائيات لوزارة التجارة والصناعة .

(*) احدى الفرق المسرحية التى تعتمد على تقديم المشاهد الساخرة معظم اعضاءها من فرق الترفيه العسكرية واستمرت لفترة قصيرة من عام ٥٨ – ١٩٦٠ وكان من ابطالها « حاييم توبول » . انظر : د. شكرى عبد الوهاب: المسرح اليهودى-١٩٩٩ . (المترجم) .

بالمهاجرين الجدد من ذوى الأصول الشرقية والذين يعيشون فى ظل ظروف صعبة، والمفروض أنها إقامة لفترة قصيرة، لكنهم يعيشون فيها لسنوات. و « صلاح » بطل الفيلم كسول ومحبوب لايجيد سوى لعب النرد – الطاولة – واسمه العربى يشير إلى أنه يهودى – عربى كل أمنيته هو تحقيق الوعد بالإقامة فى سكن دائم أو « شيكون » Shikkun . وحتى يتحقق هذا الوعد يقوم بأكثر من عمل .. مثل صيد كلاب الصيد « البولدوج » من الكيبوتز وبيعها لأسرة برجوازية فقدت كلبها .. أو بيع صوته في الانتخابات للأحزاب المتنافسة ، أو بيع ابنته الجميلة لمن يدفع لها مهرا أكبر، ومن خلال هذه الحبكة الرئيسية يوجه المخرج سخريته الحادة إلى المؤسسة الإسرائيلية . وهو الهجاء الذى يمكن فهمه ضمن سياق فترة نهاية الخمسينيات والستينيات عند عرض المسرحية على المسرح ثم السينما. فطوال هذه الفترة كانت أسطورة « الصابرا » و « الكيبوتز» باعتبارهما جوهر الهوية الاسرائيلية – كما رسمها منظرو الصهيونية – محل إجماع من الجميع ، وغير قابلة للنقاش ، وهى الصورة المثالية التى مازالت تقدمها السينما. من هنا كانت صدمة صناعة النقد السينمائى – التى تشارك المؤسسة هذا الاجماع – فى تصوير الفيلم « غير الموقر »... « للبقر المقدس » من المؤسسات مثل «الكيبوتز» وصندوق اليهودى القومى. وهو التشويه الذى يبدو على مستوى رسم الشخصيات والأداء. فكل شخصيات الفيلم – سواء كانت من الاشكناز أو السفاردى – تبدو فى صورة ساخرة وغريبة تثير الضحك. فالكل يتحرك ببطء وشريط الصوت المصاحب له يزيد من وقع خطواته وعاملة «الكيبوتز» تبدو غبية .. ضحكاتها أشبه بالفواق، وموظفو « الكيبوتز » من البيروقراط لايتسمون بروح الدعابة.. حيث تبدو المرأة بصفة خاصة فى صورة كاريكاتورية ، والزوجان البرجوازيان بسلوكهما المبالغ فيه يثيران الضحك فى عنايتهما بكلبهما.

وقد أدى نجاح الفيلم إلى تقليد السينما التجارية له فيما يعد ممثلة فى أفلام البيروكاس الكوميدية. كان هدف « كيشون » من هذا الأداء الكاريكاتورى والمحاكاة الساخرة Parody فى رسم شخصيات الفيلم سينمائيا ونزعته الكرنفالية Carnivalization سياسيا إزاء جوهر الخطاب الاسرائيلى الرسمى المثالى والمنافق . ومن ثم فإن الفيلم حطم الصورة المثالية و « اسرائيل الجميلة » عبر أشكال جمالية نابعة من أعياد واحتفالات الطبقة الشعبية الفقيرة، كما خرج عن الإجماع حول صورة اسرائيل ، ليس فقط بتصوير الاسرائيليين فى حياتهم اليومية أوفى ميدان المعركة ، بل وبصورة تتعارض تماما مع صورتهم التقليدية في تملق الذات . وعلى مستوى المضمون فقد أثار الفيلم ردود أفعال عنيفة فى تشويه أسطورة مزاعم حزب العمل ، حيث يبدو جيل «الكيبوتز» فى الفيلم

كبيروقراطيين ينقسمون إلى جيل القدامى من أصحاب الخبرة الذين يشغلون الادارة وعمال « بسطاء» وهو التقسيم الذى يتعارض مع خرافة التضامن الاشتراكى والمثالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير مبالين بالظروف الصعبة التى يعيشها جيرانهم من فقراء «المعبرة» ، فى مشهد اجتماع تقترح سكرتيرة الكيبوتز – زهاريرا هاريفاى – تبنى قضية سكان المعبرة واذا بهم يرفعون أيديهم جميعا بالموافقة بطريقة آلية ، فى نفس الوقت الذى يواصلون فيه ممارسة لعب النرد وشئونهم العادية ، ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان « المعبرة » ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختيارهما بالصدفة ، حيث كانا مستغرقين فى الحديث لدرجة أنستهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراع الثانى . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن مايكون قائلة فى صوت كله ثقة بالنفس كعادة جيل الكيبوتز: لقد برهنتم ثانية على نضجكم الأيدلوجى ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية – «جيلا الماجور» مترددة إلى « المعبرة » وماأن تبدأ فى توجيه أسئلتها البيروقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم . ففى حين يبحث « صلاح » عن مساعدة اقتصادية ملموسة ، تحاول البحث عن طفولته والتى قد تكون سببا فى وضعه الحالى . وفى قلب « كرنفالى» للأدوار يتحول صلاح الأمى الفقير هو المعالج النفسى لها حيث تشكو له وضعها المأساوى فى « الكيبوتز» حيث عليها أن تشارك اثنتين فى غرفتها- وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التى تعيش فى غرفة واحدة أن يتعاطف مع «محنتها» ! وعلى النقيض من ادعاءات الكيبوتز بالاشتراكية والمساواة فى العمل فإنهم يستعينون بالأيدى العاملة الرخيصة من جيرانهم فى « المعبرة » (كانت مثل هذا الصورة فى بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيبوتز كمؤسسة) . وكمثال فقد تم استئجارصلاح لحمل خزينة ملابس ، ونظرا لعدم وجود ميزانية رسمية فى الكيبوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية الماشية . وعندما يطالب رئيسهم البيروقراطى المتشدد بمساعدته فى حمل خزينة الملابس يقابلون اوامره باللامبالاة «على عكس الصورة المشهورة عن تضحيات سكان الكيبوتز .. ولتظل خزانة الملابس مكانها، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج! ثم إلى مكان للتبادل التجارى حيث يجلس البطل وهويحصى فى حرص مهر ابنته الذى دفعه له خطيب ابنته ، لكن لسوء حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهراً لخطيب ابنته .. فتاة الكيبوتز . وهو موقف تسبقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعترض المرأة البيروقراطية على اشتراك أى من سكان الكيبوتز فى عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقا للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان « المعبرة» رافضين لأى عمل

منتج كي يبيعوا بناتهم بالجملة وبأسعار السوق السوداء. وتشير أخرى بأن مشتروات «الكوميون» يجب أن تكون مشاعا بين أفراده وحيث لاتتوافر ميزانية لشراء نساء. ويعلق العريس الشاب الذى ينتمى للكيبوتز بأن هناك سابقة لمثل هذا الاجراء.. حيث قام الكيبوتز بمثل هذه العملية نيابة عن أحد أفراد الكيبوتز حيث اشترى له فراشا، وكان هو الوحيد الذى ينام عليه». وهي تناظر Analogy غير مقصودة بين العروس والفراش أثارت عاصفة من الضحك. كما يصور هو الفيلم الأحزاب السياسية أيضا في صورة ساخرة، ففي المشهد الذى يتضرع فيه «صلاح» الى الله لمساعدته تتحرك الكاميرا في لقطة «تلت» وهو يركع أمام لافتة تشير إلى قرب اجراء انتخابات الكنيست ثم تنتقل على وصول سيارة تقل أعضاء حزب ما إلى «المعبرة» (وهو أمر نادر الحدوث)، ولخبرتهم السابقة بالانتخابات المزيفة يبحث عضو الحزب بملابسه الأنيقة عن قائد «المعبرة» وما أن يشاهده يرقص ويغنى في المقهى حتى يتبادلان الاشارة بأنه الشخص المطلوب.. والفيلم بهذا يؤكد على مدى خبرتهمافي الفساد. وهو يذكرنا بمشهد مقهى بيرايوس الشهير في فيلم «أبدا الأحد» - ٦٠- «جول داسان»، وينتهي مشهد لقائهمابه بلقطة قريبة على «صلاح» ثم لقطة قريبة لظهره وهو يسير مبتعدا عن الكاميرا في ألفة مع مندوبى الحزب وهما يعداه بمنحه سكنا دائما «شيكون» مقابل صوته.وهو نفس الاتفاق الذى يعقده «صلاح» مع أحزاب أخرى!(لاحظ أن الأول يرتدي زيا رياضيا بسيطا يقترن بالكيبوتز مع غطاء الرأس «تمبل» في حين يرتدى الثانى بدلة أوربية وقبعة وهومايشيرإلى جماعات وأحزاب سياسية محددة في اسرائيل). وبسذاجة يدعو صلاح وزوجته أن يبارك كل الاحزاب في اسرائيل لكرمها في منحهما سكنا، وسرعان مايكتشفان فيما بعد أن القضية أكثر تعقيدا من هذا. وفى اثناء عملية الانتخاب يقوم كل مرشح برشوته بهدايا بسيطة مما يجعله يعاود الوقوف في الصف لمزيد من الهدايا. وما أن يحين دوره للإدلاء بصوته حتى تنتقل الكاميرا في حركة «بان» من وجهة نظره إلى مرشحى الأحزاب المختلفة وكل منهم يشيرإليه بيده أوبوجهه بأمل أن يعطيهم صوته، في حين يغمز إليه أحد المرشحين البيروقراطيين لافتا انتباهه لعلم اسرائيل! وأخيرا.. وبعد أن يتسبب في تحطيم كابينة الاقتراع يعطى صوته اكثر من مرة لكل المرشحين حفاظا على وعده لهم مما يتعذر معها ادخال ورقة الانتخاب في الصندوق المكدس، الأمر الذى يبطل صوته. ولايحصل «صلاح» على السكن أخيرا إلا بعد نصيحة سائق تاكسى من الكيبوتز الذى يقول له: «انك تحصل دائما على مالاتريده»، ومن ثم ينظم مظاهرة ضد «الشيكون»

كبيروقراطيين ينقسمون إلى جيل القدامى من أصحاب الخبرة الذين يشغلون الادارة وعمال ، بسطاء، وهو التقسيم الذى يتعارض مع خرافة التضامن الاشتراكى والمثالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير مبالين بالظروف الصعبة التى يعيشها جيرانهم من فقراء «المعبرة»، فى مشهد اجتماع تقترح سكرتيرة الكيبوتز – زهاريرا هاريفاى – تبنى قضية سكان المعبرة واذا بهم يرفعون أيديهم جميعا بالموافقة بطريقة آلية ، فى نفس الوقت الذى يواصلون فيه ممارسة لعب النرد وشئونهم العادية ، ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان « المعبرة » ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختيارهما بالصدفة، حيث كانا مستغرقين في الحديث لدرجة أنستهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراع الثانى . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن مايكون قائلة في صوت كله ثقة بالنفس كعادة جيل الكيبوتز: لقد برهنتم ثانية على نضجكم الأيدلوجى ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية – «جيلا الماجور» مترددة إلى « المعبرة » ومآن تبدأ فى توجيه أسئلتها البيروقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم. ففى حين يبحث « صلاح » عن مساعدة اقتصادية ملموسة، تحاول البحث عن طفولته والتى قد تكون سببا فى وضعه الحالى. وفى قلب « كرنفالى» للأدوار يتحول صلاح الأمى الفقير هو المعالج النفسى لها حيث تشكو له وضعها المأساوى فى « الكيبوتز» حيث عليها أن تشارك اثنتين فى غرفتها– وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التى تعيش فى غرفة واحدة أن يتعاطف مع «محنتها» ! وعلى النقيض من ادعاءات الكيبوتز بالاشتراكية والمساواة فى العمل فإنهم يستعينون بالأيدى العاملة الرخيصة من جيرانهم فى « المعبرة » (كانت مثل هذا الصورة فى بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيبوتز كمؤسسة). وكمثال فقد تم استئجار صلاح لحمل خزينة ملابس ، ونظرا لعدم وجود ميزانية رسمية فى الكيبوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية الماشية. وعندما يطالب رئيسهم البيروقراطى المتشدد بمساعدته فى حمل خزينة الملابس يقابلون لوامره باللامبالاه «على عكس الصورة المشهورة عن تضحيات سكان الكيبوتز .. ولتظل خزانة الملابس مكانها، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج! ثم إلى مكان للتبادل التجارى حيث يجلس البطل وهويحصى فى حرص مهر ابنته الذى دفعه له خطيب ابنته ، لكن لسوء حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهراً لخطيب ابنته .. فتاة الكيبوتز. وهو موقف تسبقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعترض المرأة البيروقراطية على اشتراك أى من سكان الكيبوتز فى عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقا للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان « المعبرة» رافضين لأى عمل

الفيلم المناهض للمؤسسة الحاكمة وشكهما في عرضه في الخارج. ومن السخرية أن يكون عنوان نقد « نهاما» Nehama هو « الشعب يختار .. فيلم النخبة » يصور نزعة التعالى ازاء موقفه من جمهور الفيلم وفى لهجة لاتخلو من القسوة كتب « جانوث » : « حتى فى الكاريكاتير فليس كل شيء مسموح به . فهناك الكاريكتور الذى يبرز أنف اليهودى، وهناك الكاريكاتور الذى تمثل فيه اسرائيل فى صورة عضو « البالماخ » - الذى يرمز أيضا إلى نوعية الصابرا- كأحد الحالمين بين عمالقة العالم، فماذا نرى في هذا الفيلم؟ نرى بعضاً من ذوى الأنوف الطويلة جدا.. وهو يمثل عيبه الرئيسى. وإلا كيف صور الفيلم الصندوق القومى اليهودى؟ لقد قدمها على انهامنظمة تجمع مالهابالخداع عن طريق زراعة غابات تسمى بأسماء اليهود. (واذا كان الفيلم سيعرض فى الخارج.. ترى ماذا سيقولون)، وماذا عن الاحزاب؟ كلهم فى نفس حقيبة الخداع والخيانة.. أما الكيبوتز فهم مجموعة من الشباب الذين يستبد بهم وبعض ذوى الخبرة الذين يعيثون على الجهامة.. أما عن موظفى الوكالة اليهودية فليسوا سوى مجموعة من البيرقراطيين[٣٦] . ويواصل الناقد مقالته مقارنا بين النص المسرحى الذى قدمه مسرح « فرقة الناهال» و« البصل الأخضر» وبين الإعداد السينمائى قائلا: « إن النص المسرحى كان يحمل ويؤكد على القيم التربوية لمجتمعنا .. ويبدو أن اسم « صلاح» بطل الفيلم استخدم هنا كمجاز واستعاره لكل السفارديم .. من ناحية أخرى فإن الفيلم لايحمل أى هدف تربوى ، وعندما يكره « صلاح » ان يعمل مفضلا لعب النرد فإن هذا يبدومضحكا، إلا أننا فى الفيلم نضحك على كل شيء وعن واقعنا وليس مطلوبا أن نضحك على كل شيء، إن الفيلم يزيد من شعورنا باليأس وهو عيب الفيلم الرئيسى»[٣٧] .

وكتب ناقد صحيفة « الجيروساليم بوست » (قراؤها من الدبلوماسيين والمهاجرين الناطقين بالانجليزية والجاليات الأجنبية .. فضلا عن مشتركيها فى الخارج، خاصة فى بريطانيا والولايات المتحدة) معبرا عن شكوكه في عرض الفيلم بالخارج « باعتبار ان الفيلم منتج صناعى يمكن القول أن الفيلم لايصلح سوى للاستهلاك المحلى وليس للتصدير، وهو نقد لايعبر عن رأيى فى التمثيل أو حتى فى التصوير (الفيلم من تصوير فلويدكروسبى) أردت فقط أن أقول لايضيف أية قيمة لصورة اسرائيل فى الخارج »[٣٨]. وهو نفس النقد الذى يتعامل بسطحية مع « المشكلة العرقية» كما يقدمها

---

(٣٦) المرجع السابق: تعتبر جملة when we came Back جملة نمطية تتردد بين الاوساط البيروقراطية ومواقع الادارة والسياسيين لأنها تذكرهم بما انجزوه من اعمال كتجفيف المستنقعات وأعمال التشجير .. وهى الجمله التى يستخدمها الفيلم على لسان البيروقراطية .. فضلا عن أن العبارة تشير إلى المركز الاجتماعى للمتحدث .

(٣٧) جانوت : الشعب يختار.

(٣٨) صحيفة جيروساليم بوست فى ٥ يونيه ١٩٦٤ وملف فيلم صلاح شاباتى فى ارشيف القدس السينمائى.

الفيلم على أن الحل يكمن في انتقال البطل من « المعبرة » إلى سكن دائم (شيكون) ، وباعتبار القضية التي يطرحها الفيلم من بقايا الماضي .. وعلينا ان ننظرإلى هذا الماضي ضاحكين.. غاضبين ، خاصة لنا الذين لم يعانوا من هذه الفترة » . مثل هذا النقد الذي يتناول الفيلم من هذا الجانب فقط.. يتجاهل حقيقة أن نفس المشاكل التي يتناولها الفيلم مازالت موجودة رغم انتهاء فترة «المعبرة » رسميا في الستينيات، بل وزادت تفاقما مع انتقال الخلاف والتوترات العرقية / الطبقية إلى داخل « الإسكان الدائم » ، وصدمة التعبير الساخر للمؤسسة يأتي أحيانا مصحوبا بشفقة في غير محلها وبطريقة يبدو فيها الشعور بالتفوق على السفارديم. فالناقد « بيلتزكي» يكتب ثانية في صحيفة « الهاميشمار» يقول: « لقد تابعت البطل وكل من حوله وقلبي يملؤه الحسرة. الحسرة لأن دولة اسرائيل في مراحل خلاصها الأولى كانت فاسدة .. قبيحة ولا انسانية.. لأن رجال الكيبوتز يظهرون في مثل هذه الصورة المشوهة وهي صورة لاينافسه في تقديمها سوى عدو حاذق حيث يستقبل حفنة من البيروقراط عودة اخوانهم العائدين من جحيم الجيتو للوطن، وحيث تظهر البرجوازية الاسرائيلية كلب ضال، ولأن الاحزاب في اسرائيل لاتبدو فقط من خلال مرآة مشوهة لكوميديا فجة.. بل من خلال مرأة قبيحة تعكس صورة حياتنا ومنظماتنا العامة. وعلينا ان نفكرمرتين قبل ان يمثلنا هذا الفيلم في الخارج»[٣٩]. ان ناكرة الكاتب لتاريخ اليهود كذاكرة الصهيونية بصفة عامة قاصرة على تجربة يهود أوربا، وصناعة النقد السينمائي كصناعة السينما لاترى تجربة يهود الشرق الاوسط إلا على ضوء كوارث يهود اوربا الشرقية ، فالناقد مثلا لايناقش « كيشون » حول « حقيقة » تأخر اليهود في البلاد العربية والإسلامية، بل في كيفية إبراز تأخر بطله . وفي مقارنة بين عمل « كيشون » للروائي اليديش « شولوم اليكيم» ALeichem في نزعته الانسانية عند تناوله لحياة اليهود في جيتو اوربا الشرقية مشيرا إلى أن عظمة الاخيرتأتي من تناوله لأبطال هذا الجيتو بعاطفة وحب.

« إن أبطال « شولوم » يعيشون أيضا في « معبرة » .. هي الجيتو الخانق، ويبحثون عن خلاص للخروج منه، لذا فإن عظمته ككاتب تأتي من تعاطفه مع كل من استطاع الهرب من الجيتو.. بينما تجد « كيشون » يستمع لبطله ولو للحظة واحدة.. إن بطله لم ينشأ في المعبرة، ولم يعرف الحب والعاطفة.. لذا ينقصه العنصر الدرامي.. وهو عنصر خطير.. البداوة في أعماقه في حاجة للنغمة الشاعرية التي تمنح الحب والعطف »[٤٠]. و نقد « بيلتزبيك » لايكشف عن سوء فهم

---

(٣٩) بلتزكي: « رأي آخر حول فيلم « صلاح شاباتي » .

(٤٠) نفس المرجع السابق.

فقط لوضع السفاردى ، بل يقع فى خطأ موضوعى بتطبيقه مقاييس الدراما على فيلم يتصف بالاحتفالية الكوميدية . وللأسف فإن مثل هذه المقارنة بين شخصية يهودى الشرق الأوسط ويهودى أوربا الشرقية تبدو مألوفة فى الولايات المتحدة نظرا لتعطش يهود امريكا لمعرفة تاريخ اليهود الشرقيين الذى سمعوا عنهم من خلال حكايات أجدادهم عن « الشيتل »، إضافة إلى هذا أن نجاح الفيلم ارتبط بنجاح فيلم عازف الكمان على السطح (١٩٧١)[٤١] الذى قام فيه الممثل « توبول » بدور «تيفاى » (وهو مأخوذ عن رواية «شولوم » المسماة « تيفاى وبناته السبع)[٤٢].

لقد شجب النقاد الاسرائيليون « يمينية » « كيشون » لسخريته من مؤسسة ينتمون اليها غريزيا، إلا أنهم لم يختلفوا معه حول إجادته تصويره ليهود الشرق، وبهذا يعبرون عن إجماع لايشمل منتجى الفيلم ونقاده فقط بل « اليمين » و « اليسار » . وعند اعادة تقييم الفيلم عند عرضه ثانية عام ١٩٧٠ وهى فترة شهدت ازدياد تمرد السفارديم كتب الناقد « يوسف شاريك » بأن الفيلم بمثابة وثيقة عن الاستشراق.. فالمخرج لايذرف الدموع أو يبدى نزعة عاطفية حول التفرقة العنصرية التى يصادفها المهاجر الشرقى الفقير.. فهو طفيل كسول يرفض العمل ويستولى على نقود أطفاله الكادحين ليسكر بها على المقهى . انه يطلب الإحسان والمعروف مقابل لاشىء ويستغل الدعوى بأن « السود screwed (وهى عبارة كانت اكثر شيوعا فى الفترة التى كتب فيها « شاريك » مقالته مماكانت عليه فترة عرض الفيلم ، وهكذا.. فإن كوميديا كيشون تكون أفضل عندما تناقش أمورا جادة اكثر مما تهدف إلى الضحك »[٤٣].

ويختتم الكاتب مقالته بقوله : « إن مبحث القوة فى هذا الفيلم واستمرارية وجوده يعود أولا لكونه وثيقة اجتماعية .. ثم ثانيا لأنه كوميدى ، وبشكل عام فإن النقاد اعتبروه وثيقة انثروبولوجية للسفارديم. والنظرة الفاحصة لبنية سرد الفيلم وتكنيكه السينمائى يكشف عن تشويه بالغ للمؤسسة مع قبول ضمنى لتبريراتها فى تفسير « مشكلة الفجوة » وهو تعبير مخفف للمشكلة ، وذلك أن الفيلم من خلال أداء « توبول» الساحر لدور المتوحش النبيل[٤٤] يستغل الأنماط الشرقية فى الهجوم على

---

(٤١) النسخة الاولى من الفيلم أنتجها وأخرجها جولان عام ١٩٦٦ تحت اسم « تيفاى بائع اللبن » ولعب البطولة « شموئيل رودنسكى» .

(٤٢) اعلان « هيرالدتريبون» .. اكثر من لمسة ..»

(٤٣) يوسف شاريك : هاآرتس ٥ نوفمبر ١٩٧٠ .

(٤٤) ليزيلى فيلدر: « إلى الاغيار » حيث يشير صراحة الى شخصية صلاح باعتباره من « يهودى الشرق الأسود».

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة .. مثل: ١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية/ رأسمالية الكيبوتز ٤ - نفاق ورياء الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصاعدة .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة « يسار » المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف الجزئي والغامض بين السفارديم وحزب الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدرة الليكود على استغلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما.

واذا كان البطل « صلاح شاباتي» من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال للحديث عنهم. فالبطل ساذج ونموذج لتراث طويل تلعب فيه شخصية اللامنتمي الساذج دور النقد الاجتماعي/ الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل « كانديد»(*) أو « سعيد ابو النحاس» في رواية « المتشائل » اميل حبيبي الذى يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله منظورا جديدا. وسذاجة « صلاح » موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز مايسمى « أرض اسرائيل العاملة »(٤٥) في حين أنها أداة أكثر سخرية على « صلاح » ذاته ومايمثله (النزعة الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقيض البطل عند « ياروسلاف هاسيك » حيث يستغل سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على النزعة العسكرية الاوربية وليس كسخرية من تخلف بطله . في حين أن «كيشون» المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا .. ومن ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم. لم يكن الهدف من شخصيته « صلاح » كمالم يستقبله النقاد باعتباره سخرية فردية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما في تصويرهم للعرب الانقسام المانوى Manciheau splitting ذا النزعة العاطفية السائدة في الخطاب الاستعماري» « فالجوهر » والماهية تنقسم لقطبين .. الايجابي حيث يبدو السفاردي مخلصا وصريحا ولاذعا.. أما القطب الثاني فهو السلبي حيث يبدون كسالى ولا عقلانيين وبدائيين وجهلة وشهوانيين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية « كيشون المناهضة للمؤسسة تضع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) «كانديد» رواية لفولتير، أما « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» للروائي والكاتب الفلسطيني «أميل حبيبي» (المترجم).

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية ونبناء حزب العمل كايدلوجية تفرض قيما وانماطا للسلوك الاسرائيلي ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبري ضرورة حتمية لتحقيق العودة إلى زيون حيث يصبح العمل بمثابة التزام اخلاقي ليهود « زيون » الجدد على نقيض يهود « الجيتو» .

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد العناوين يهبط صلاح من الطائرة إلى أرض اسرائيل مجردا من ماضيه الشخصي والجماعي ، ولأننا لانعرف من أي بلد هو قادم يظل إنسانا بلاوطن أو ثقافة . ونحن لانرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدسة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدي ومن وجهة نظر قدامي اليهود ، بمعنى أن الفيلم يسلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والاسلامية وكأنهم يضعون أقدامهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية ، تماماكما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوربا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات « البساط السحري » وعلى باباء (الأخيره معروفة باسم عملية ايزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق اليها عام ٥٠ – ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ – ١٩٥٠) . وهي أسماء مستعارة من قصص « الف ليلة وليلة » وتحمل نزعة استشراقية من خلال إبراز تخلفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائرة لهم « البساط السحري » الذي يحملهم الى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذي جاءوا منه يتمثل في صلاح الذي يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين . فالبيجامة التي يرتديها تشير إلى أنه « عراقي » والكتاب المقدس والمواظبة على الصلاة صفة يمنية ، أما العنف ونوبة « الكويزا » فترتبط بالمغربي ، أما مشروب « العرق » ولعبة النرد والكسل فكلهاصفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين الجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل « توبول » ، كما لوكانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التي تقدمها هوليود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كلهاتحت لافتة « الشرق » . هذا التعميم حول يهود الشرق في الفيلم وضمن سياق الاضطهاد العرقي يذكرنا بمايطلق عليه « البرت ميمي » ... « علامة الجمع » حيث تختزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الاوربي إلى وحدة متجانسة باعتبار « الكل واحد » عبر ايدلوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفي حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم .. من الكيبوتز .. الصابرا .. الرومانس .. اشكنازي من « المعبرة » .. سائق تاكسي .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك وديترويت ، فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء ولديه (شايك ليفي وجيولانوني) واللذين يتزوجان في النهاية من جيل الصابرا حيث يتمتعان بنوع من الفردية والتميز ، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابين يبحثان عن هوية جديدة وهو مايبدو في اللقطات التي تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز (اريك اينستاين وجيلا الماجور) . وهي الملاحظة التي علق عليها الناقد « يوسف شاريك » من أن المخرج لم يؤكد بمايكفي « الصراع

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة .. مثل:
١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية/ رأسمالية الكيبوتز ٤ - نفاق ورياء الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصاعدة .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة « يسار » المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف الجزئي والغامض بين السفارديم وحزب الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدرة الليكود على استغلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما.

واذا كان البطل « صلاح شاباتي» من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال للحديث عنهم. فالبطل ساذج ونموذج لتراث طويل تلعب فيه شخصية اللامنتمي الساذج دور النقد الاجتماعي/ الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل « كانديد»(*) أو « سعيد ابو النحاس» في رواية « المتشائل » اميل حبيبي الذي يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله منظورا جديدا. وسذاجة « صلاح » موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز مايسمى « أرض اسرائيل العاملة »(٤٥) في حين أنها أداة أكثر سخرية على « صلاح » ذاته ومايمثله (النزعة الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقيض البطل عند « ياروسلاف هاسيك » حيث يستغل سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على النزعة العسكرية الاوربية وليس كسخرية من تخلف بطله . في حين أن «كيشون» المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا.. ومن ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم. لم يكن الهدف من شخصيته « صلاح » كمالم يستقبله النقاد باعتباره سخرية فردية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما في تصويرهم للعرب الانقسام المانوي Mancihean splitting ذا النزعة العاطفية السائدة في الخطاب الاستعماري، « فالجوهر » والماهية تنقسم لقطبين .. الايجابي حيث يبدو السفاردي مخلصا وصريحا ولاذعا.. أما القطب الثاني فهو السلبي حيث يبدون كسالى ولاعقلانيين وبدائيين وجهلة وشهوانيين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية « كيشون المناهضة للمؤسسة تضع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) «كانديد» رواية لفولتير، أما « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» للروائي والكاتب الفلسطيني «أميل حبيبي» (المترجم).

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية وتبناه حزب العمل كايدلوجية تفرض قيما وانماطا للسلوك الاسرائيلي ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبري ضرورة حتمية لتحقيق العودة إلى زيون حيث يصبح العمل بمثابة التزام اخلاقي ليهود « زيون » الجدد على نقيض يهود « الجيتو» .

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد العناوين يهبط صلاح من الطائرة إلى أرض اسرائيل مجردا من ماضيه الشخصي والجماعي ، ولأننا لانعرف من أي بلد هو قادم يظل إنسانا بلاوطن أو ثقافة . ونحن لانرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدسة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدي ومن وجهة نظر قدامى اليهود، بمعنى أن الفيلم يسلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والاسلامية وكأنهم يضعون أقدامهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية، تماماكما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوربا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات « البساط السحري » و«على باباء (الأخيره معروفة باسم عملية ايزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق اليها عام ٥٠ – ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ – ١٩٥٠) . وهي أسماء مستعارة من قصص « الف ليلة وليلة » ، وتحمل نزعة استشراقية من خلال إبراز تخلفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائرة لهم « البساط السحري» الذي يحملهم الى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذي جاءوا منه يتمثل في صلاح الذي يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين . فالبيجامة التي يرتديها تشير إلى أنه « عراقي » ، والكتاب المقدس والمواظبة على الصلاة صفة يمنية، أما العنف ونوبة « الكويزا » فترتبط بالمغربي ، أما مشروب « العرق » ، ولعبة النرد والكسل فكلهاصفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين الجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل « توبول »، كما لوكانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التي تقدمها هوليود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كلهاتحت لافتة « الشرق » . هذا التعميم حول يهود الشرق في الفيلم وضمن سياق الاضطهاد العرقي يذكرنا بمايطلق عليه « البرت ميمي » ... « علامة الجمع » حيث تختزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الاوربي إلى وحدة متجانسة باعتبار «الكل واحد» عبر ايدلوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفي حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم ... من الكيبوتز .. الصابرا .. الرومانس .. اشكنازي من« المعيرة » .. سائق تاكسي .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك وديترويت ، فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء ولديه (شايك ليفي وجيولانوني) واللذين يتزوجان في النهاية من جيل الصابرا حيث يتمتعان بنوع من الفردية والتميز، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابين يبحثان عن هوية جديدة وهو مايبدو في اللقطات التي تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز (اريك اينستاين وجيلا الماجور) . وهي الملاحظة التي علق عليها الناقد « يوسف شاريك » من أن المخرج لم يؤكد بمايكفي « الصراع

بين الأب اليهودى الشرقي وابنه وابنته اللذين يعتبران أنفسهما مـن « الصابرا »[٤٦] كما لـو أن اندماج شبـــاب يهود الشرقيين لمجتمع الصابرا أمر سهل لايمثل إشكالية وأن اعتبارهمامن الصابرا مسألة اختيار تلقائي حر . والإشارات المتناثرة حول ماضيه هي بمثابة اختزال طوبوغرافي ليهود الشرق ممثلة في صحراء ، وهو الاختزال الذى ارتضاه السفاردى ممثلا في صمته أن «حبوبه» ابنة البطل تعاتب صديقها في رفق عندما يتهم والدهابقبوله العيش في الصحراء بقولها: « ليس من اللائق أن تحدثه بهذا الأسلوب » دون أن تدحض اتهامه. وعلينا ان ننظر الى عملية اختزال الصحراء هذه كجزء من تراث التصوير الطوبوغرافي للعالم الثالث في أفلام العالم الاول حيث تختزل افريقيا في افلام طرزان الى مجرد غابة شاسعة ، سكانها متوحشون دون ماتفرقة بين لغاتها وثقافاتها المتعددة . وبالمثل فإن هوليود تصور البلدان العربية على أنهامجرد صحراء مترامية الأطراف، حتى المشاهد التى تشير إلى حضارتها كما فى « لورانس العرب » -١٩٦٢- الذى يتعاطف بسطحية مع العرب إلاأنه يقترن بالمستعمر البريطاني وليس بالعرب. وليس مدعاة للدهشة ضمن هذا السياق أن نجد البلاد الإسلامية فى الفيلم على أنها أرض فقر و.. بلاحضارة.

وبناء على الايدلوجية المهيمنة والسائدة فى الفيلم، فإن سمات البلدان « النامية » والمشرق (اللفانت) التى جاءوا منها، هي المسئولة عن تخلف اليهود الشرقيين فى اسرائيل . إن أول مايفعله البطل عند وصوله الى « المعبرة » هو لعب النرد حيث نراه فى لقطة طويلة وهو يلعب (مع «اشكنازى» من المعبرة) فى المقدمة بينما يبدو فى خلفية الصورة زوجته وأولاده . إن مشكلته كما تبدو -ضمنيا- تنبع من استمتاعه « الطبيعى » بلعب النرد وشرب « العرق » يوميا . والموسيقى التصويرية التى تصاحب خلفية المشهد هى الموسيقى العربية التى تتميز بالربع تون .. (خاصة مع سماع العود والفلوت) التى تدعم مدى الارتباط بين الاستشراق والبطالة والخمول، بينما تصاحب الموسيقى الغربية العاطفية (كتبها يوهانان زاراى) فى المشهد العاطفى بين « حبوبه» و« زيجى» صديقها من الكيبوتز، وجوهر الطبيعة الشرقية نراها عبر مقارنتها بالاشكناز فى مشهد لعب النرد- وهى لعبة ترتبط بأسلوب حياة طفيلية ولاتتطلب ذكاء كبيرا- يتبعه اختفاء وظهور على مشهد اثنين من الكيبوتز وهما يلعبان الشطرنج وهى لعبة تتطلب من لاعبيها نسبة عالية من الذكاء (والمفارقة هنا أن الشرق هو اصل اللعبة) .. ومع تطور الأحداث يكرر الفيلم « موتيفة » كسل « صلاح » المزمن، ففى مشهد تشجير الغابة تبدو لامبالاته بما يقوم به مقارنة بالعمال الصناعيين، وعندما يحاول اليهودى الامريكى التقاط صورة له يدعى أنه يعطله عند العمل، وعندما يفصل من عمله يحمد الله

---

(٤٦) شاريك : البطل الذى نضج.

على هذا[٤٧]. ويرى الممثل «توبول» ان المخرج تعمد اختيار اسم البطل « صلاح شاباتي » لأن كل يوم عنده هو يوم عطلة السبت عند اليهود (شاباتي بالعبرية تعني السبت اى يوم الراحة عند اليهود)[٤٨].

ومع التناقض والازدواجية التي تتسم بها الأنماط العرقية فإن بطالة وكسل « صلاح» تشكل جزءا من جاذبية هجومه على المؤسسة ، إلا أنها « تفسر » ايضا سر تأخره وأولاده . فهو يرفض تحمل اعباء عائلته واولاده الكثر والذين يكاد لايذكر عددهم واسماءهم كما تقول كلمات الاغنية شبه الشرقية التي يتغنى بها في المقهى، عندما يراه رجال الحزب الفاسد كم طفلا لديك ؟ الله أعلم.. ربما ثلاث عشرة .. ربما اكثر .. سوف يرزقه الله » . وتيمة « كثرة الاطفال » مستخدمة كعنصر كوميدي في مواقف الفيلم المختلفة . في بداية الفيلم نجد صلاح يحصي أطفاله مع وصوله ارض المطارمقارنة بزميله اليهودي الامريكي يحصي حقائبه.وهو يسمي مولوده الذي لم يأت بعد باسم « بن جوريون» وعندما يكتشف ان المولود بنتا يسميها بولا (وهو اسم زوجة بن جوريون)! كما يستخدم الفيلم موتيفة انجاب الاطفال للسخرية بالمؤسسة الحاكمة بشكل عام بالحملة الدعائية التي أطلقها بن جوريون بمنح كل أسرة مائة ليرة تنجب عشرة أطفال في محاولة منه لزيادة النسل ومن ثم زيادة عدد سكان اسرائيل[٤٩].

ونظرا لأن الفيلم يتجاهل تاريخ اليهود الشرقيين، فإنه لايذكر الحقيقة التي تقول بأن نسبة كبيرة من هذه العائلات لم تواجه مثل هذه المشاكل المالية في البلاد التي جاءوا منها كما حدث معهم في اسرائيل . ويواصل البطل سلوكه اللامسئول حتى عندما يهجر ابنه المدرسة (يوسيك آرنون) ، كما يستولى على أجور ولديه اللذين تحولا إلى اشكناز ليسكر ويلعب بها النرد . وكما يرى صانعو الفيلم فإن صلاح يبيع ابنته ليواصل حياته- باعتبار سلطته كأب وان النظام الأبوى الشرقي يمثل نوعا من الاحتكار- وبدراسة بسيطة يتضح أن تراث اليهود الشرقيين في مثل هذه الحالة يقضي بمنح « دوطة» للعريس[٥٠] ، والبطل يعلن عن رفضه الحديث مع النساء وهو مايتفق مع عقيدة الاشكناز اكثر من عادات السفاردي . والمساحة التي يخصصها الفيلم لزوجته (استير

---

(٤٧) لعب مهاجرو الشرق دورا هاما في غالبية مشروعات التنمية الزراعية والبنية التحتية التي قامت بها الحكومة في فترة الخمسينيات لامتصاص البطالة وقد مثل يهود الشرق نسبة عالية في هذه المشروعات (٧٠٪ من العاملين بالزراعة وغيرها) نظير أجور ضعيفة يعتبرها « مويزسكي » مجرد تعويض عن البطالة اكثر منها أجورا منتظمة .

(٤٨) دافار - حوار مع توبول في ٥ يونيه ١٩٦٤ .

(٤٩) وهي فكرة وجدت صدى وانتشارا كبيرا حتى في أغاني الاطفال حيث تقول أغنية منها « أنجب عشرة أطفال من اجل بلدي ولتتسلم فخورا جائزة بن جوريون » .

(٥٠) في بعض المجتمعات كما في العراق فإن « الدوطة » لاترتبط بنوعية الجنس، حيث يتوقف الأمر على الوضع الاقتصادي للعريس والعروسة، فقد تدفعها عائلة العريس وأحيانا تدفعها العروس.

جرينبرج) لايزيد عن حوار تلوم فيه زوجها على ما آل إليه حال الأسرة . « انك تجلس هنا كملك طوال النهار .. لاتفعل شيئا سوى لعب النرد وشرب العرق » تقول هذا وهى تتصور مقدمة الصورة وهى تقوم بأعمال المنزل بينما يحتل زوجها الخلفية لايفعل شيئا، هذه الإدانة السينمائية للبطل تستدعى للذاكرة الأفكار الرسمية حول تأخر السفارديم فى اسرائيل.

الزوجة : ان الاطفال يلعبون فى التراب والكبار يتسكعون كالمجرمين.

صلاح : وهل هذا ذنبى؟

الزوجة : ربماتعلم الحكومة بأننى حامل؟

صلاح : وماذا نفعل ؟ يقولون بأنهم سيمنحوننا سكنا ولايفعلون، فلم العمل اذن؟

والحوار هنا يؤكد وجهة النظر بأنهم متطفلون ينتظرون مساعدة الحكومة في الحصول على سكن دون أن يفعلوا شيئا ، حتى لو على حساب استغلال عرق الزوجة ولديهما اللذين على وشك قبولهما في مجتمع « الصابرا » . وينتهى المشهد به وهويستولى بالقوة على نقود ابنته «حبوبه» الذى كسبته من عملها ليسكر بها (وبعد استيلائه على نقود ابنه « شيمون») وهى النتيجة التى تضفى مصداقية على اتهامات الزوجة ، وفى مونولوج فردى (اما الرب) تحت المطر يعترف بصدق اتهامات زوجته ليصبح الضحية هو الذى يدين نفسه .

هذا التمثيل يعيد تشكيل وانتاج السياسة الرسمية التى تقول بأن الوضع السياسى والاجتماعى للسفارديم هو نتاج تأخر البلدان النامية التى جاءوا منها ، ومن عقليتهم المتأخرة وليس نتاج الوضع الطبقى في المجتمع الاسرائيلي . وفى نهاية الفيلم السعيدة حيث الاحتفال بزواج « حبوبه» و « شيمون» الى عضو الكيبوتز الرومانسى وزميله العامل، ليس هذا فحسب بل وانتقال أسرة البطل « رغم ارادتهم» إلى « الشيكون » (السكن الدائم) حيث نجده فى اللقطة الأخيرة مع عشيرته وهويواصل لعبة النرد. فالمؤسسات الرسمية اذن هى التى تعرض غالبا مساعدتها في حين يرفض التخلي عن عاداته الشرقية، مثل هذه الصورة حول كسل وطفيلية يهود الشرق تتواءم تماما مع إطار الثقافة الاستعمارية الغربية التى تكرر نصوصها على وصف أولئك الذين يقومون بأصعب الأعمال بأنهم « كسالى » [٥١]. ان السفارديم يعملون غالبا فى اسرائيل فى أعمال لاتتطلب مهارات – حتى

(٥١) كثير من افلام العالم الثالث تجاهد لتحطيم مثل هذه الاسطورة . وكمثال فنحن نرى الخادمة السنغالية فى فيلم .. Noir de (١٩٦٦) للمخرج عثمان سمبين وهى تعمل فى المطبخ وتستمع لحوار يدور بين فرنسيين عن كسلها وكسل السود .

لو توافرت – وفي أقصى الأعمال البدنية نظير أجور قليلة ، وهي الأعمال التي تدر أرباحا كبيرة على النخبة من الاشكناز . والبطل كما يبدو في الفيلم عبارة عن سلسلة مركبة من العيوب والنواقص . فهو قادم من اللامكان .. من عالم متخلف .. بلا لغة أوثقافة .. أو مهنة . وطبيب الأسنان الاشكنازى الذى يقف مع « صلاح » في الطابور أمام مكتب العمل حيث ينتفي الادعاء بالتفرقة بين المهاجرين وبأنهم يعاملون على قدم المساواة .. بل إن المثقف الأوربي مثله مثل السفاردي يشترك في حملة التشجير .. بحيث يبدو ضمنا وتلميحا أن الظلم الحقيقي هو الذى يقع على ضحية هذه التفرقة المقلوبة .. وجهل البطل يبدو في عجزه عن التفرقة بين خزانة الملابس وحقيبة الكتب أثناء عمله كبواب في الكيبوتز . بل إن أفكاره الشيطانية والخبيثة لخداع الحكومة تأتي عبر شخصيات اشكنازية . ان « جولد ستين » (اشكنازى « المعبرة » الذى يخسر باستمرار أمام صلاح في لعبة النرد) هو الذى يخبره بإمكانية الكسب من وراء الانتخابات . ومع ان العمل يطيب له إلا أنه يواجه بإشكالية .. وهي أنه لايكاد يميز بين الحروف العبرية (كل حزب علامته حرف عبرى) وهو الجهل الذى تستغله أحزاب الاشكناز لضمان صوته عن طريق الرشوة ، ونظرا لجهله يضع كل الأصوات في نفس صندوق الاقتراع . والحيلة التى استطاع بها خداع المؤسسة بحصوله على السكن الدائم كانت من بنات أفكار سائق التاكسي الاشكنازى الذى يقول له « انك تحصل دائما على مالاتريده » ، وهي الحكمة التي يأخذ بها بتدبير مظاهرة مع أسرته ضد (رغبتهم) في الانتقال الى «الشيكون » وهي المظاهرة التى جاءت بنتيجة عكسية هي الحصول على السكن الدائم . والفيلم هوالذى يزود ايضا الصهيونية المضللة بصورة عن يهود الشرق كما لو أنهم جاءوا من مجتمعات ريفية مقطوعة الصلة تماما بحضارة التكنولوجيا ، كما لو أن مدنا مثل الاسكندرية والدار البيضاء وبغداد واسطنبول وطهران ليست سوى أماكن قفر لاتعرف الكهرباء أو السيارة . وهو سوء الفهم الذى ندركه في مشهد « الشيكون » حيث تبدو أسرته معزولة عن الاشكناز وبذا يتيح للمشاهد الفرصة « الموضوعية » لمراقبتهم ، كماهم عليه ، ولنرى محاولاتهم في السيطرة على التكنولوجيا « الاسرائيلية » كالمفاتيح الكهربائية وصنابير المياه والأبواب المتحركة « التي تبدو كقطار » كما يقولون ، وفي خوف البطل من الساعة التي تصدر صوتا كطائر الوقواق حتى يخبره « اشكنازى المعبرة » و « إنهامجرد ساعة » !.. فبدائية الشرق يقابلها خبرة الاوربي بالتكنولوجيا! هذه المقارنة الثنائية بين كفاءة وبراعة الاشكنازى بالتكنولوجيا وجهل السفاردى بهاتراها في فيلم آخر من أفلام « كيشون » الكوميدية وهو فيلم «ارفنكا» Arvinka حيث نلتقي أرفنكا – توبول – واحد من جيل الصابرا الذين يتمتعون بالكفاءة والسحروالحيوية وجاره اليمنى (يوسف بناى) الذى يعتقد أن الراديو به أرواح ، وفي لقطة استعراضية

« بان » ننتقل إلى الغرفة الأخرى لنكتشف أن الأصوات الغريبة التى تنبعث من الراديو هى فى الواقع حيلة من « ارفنكاه – تويبول- إلاأن اقتراب الكاميرا – زوم – على حدوة حصان والثوم (ضد عين الحسود) المعلقة فوق الراديو تؤكد لنا الزعم بالتعارض بين التكنولوجيا وعقلية الشرقى. اذن فكلا الفيلمين يثمان عبر رسم الشخصية الشرقية بتفوق المشاهد الاسرائيلي / الغربى المستنير .. بمعنى ان لقاء الشرق بالقرن العشرين لايتم إلا عبر اسرائيل[٥٢]، وزيارة البطل لمبنى حديث – والتى هى ثمرة اختراع اشكنازى – يوضح للجميع ان «المعبرة» هى المكان الطبيعي للسفاردى. كما يوحى الفيلم بأنه لولا الصهيونية التى حررتهم لظلوا فى المنفى مضطهدين بين أمم تعيش فى الظلام. وبنظرة سريعة بعيدا عن تاريخ الهيمنة الصهيونية يتبين لنا أن العكس هو الصحيح. ذلك أن الهجرة لإسرائيل Aliya فى نظر كثير من المهاجرين السفارديم تحولت إلى « ياريدا Yerida » او هبوط وانهيار ومجازا الهجرة إلى الخارج، على مستوى المعيشة وظروف السكن والاقامة والمهنة.. وحتى التغذية .[٥٣] وأفلام « البيروكاس » مثل «صلاح شاباتى» تقوم على وهم اسطورى مزدوج فيما يتعلق ببلدان المنشأ والتقسيم الاجتماعى/ العرقى فى اسرائيل مما قلب الأوضاع. فتصوير البطل السفاردى يتمحور حول صفات « اللفانتية » ومن ثم إخفاء الحقيقة بأن « عصرية » الاشكنازيم ليست جزءا من تراثهم التاريخى، بل بفضل نسق من السيطرة تحقق بفضل موقع يهود الشرق فى عملية التنمية الاقتصادية.. وهو موقع يعزى إلى نزعتهم التقليدية[٥٤]. كما يزودنا الفيلم بنوع من الاعتذار والتبرير لممارسة التفرقة العنصرية. عندما يسأل ابن « صلاح » والده : لماذا يخدعوننا؟ يجيب قائلا: لأننا وافدين جدد هنا إلا أننا سوف نصبح قدامى يوما وسنخدع الوافدين الجدد بدورنا « فالبطل .. ضحية النظام يستخدم منطق النظام .. ومن ثم يضفى عليه الشرعية على أمل ان يكون يوما ماجزءا منه، إلا أن هذا التبرير يتناسى حقائق أساسية اذ ليس كل القادمين الجدد يعاملون نفس المعاملة مثل المهاجرين الجدد من الاتحاد السوفيتى كمثال ففى[٥٥] هذا الفيلم – كما فى غالبية الأفلام الاسرائيلية -- يعاد إنتاج التقسيم العرقى لنعمل عن طريق أجهزة ايدلوجية تحرص على

---

(٥٢) مثل هذه التمييز مازال يعبر عنها رسميا. وكمثال فإن « موردخاى جور » يقول بأن الأمر يحتاج لسنوات لاسناد وظائف قيادية فى الجيش لليهود الشرقيين (الهامبشمار فى ١٠ مايو ١٩٧٨).

(٥٣) سواريسكى: يهود الشرق والاشكنازى فى اسرائيل ، ص ٥٤.

(٥٤) المرجع السابق : ص ٥٤.

(٥٥) تبدو هذه التفرقة واضحة فى رواية « سامى ميكائيل » .. اكثر مساواة من الآخرين « . وكما يبدو السخرية من عنوان الرواية من الاشتراكية كما فى رواية « مزرعة الحيوان » لـ «اورويل» حيث يبرز ميكائيل التناقض فى المعاملة بين الاشكنازى ، وليم » والسفارديم الذين رغم ارتدائهم بدلاً عصرية يرشونهم بالـ « د.د.ت » لتطهيرهم بعكس يهود اوربا، وفى حين ينقل الاشكناز من المعبرة يبقى فيها السفارديم

تقديم موقف السفارديم الاقتصادى والاجتماعى على انه نتاج المجتمعات الغير متحضرة التى جاءوا منها وليس للطبيعة الطبقية فى المجتمع الاسرائيلى. هذه الايدلوجية تشكل جزءاً من الشعور الاستعمارى الاوربى بالتفوق على شعوب العالم الثالث ، وهو الشعور الذى يشاركهم فيه الاشكناز (باعتبارهم اوربيين) . خاصة القدامى منهم لأنهم بناة الحركة الصهيونية ، وباعتباره فيلما كوميديا فإن سمات « صلاح » الشرقية (ليفانتين) تثير الضحك والشعور الأبوى بالصفح والغفران من جانب المشاهد الذى يؤمن بالإصلاح الاجتماعى.. خاصة وقد استأنسته المؤسسة الحاكمة واستوعبت أبناءه بالنهاية السعيدة عن طريق الزواج المختلط وقد استعاد صابرا الكيبوتز «المستنيرين» أبناءه من ماضيهم الحالك فى « بلاد بعيدة » ومن المعبرة عن طريق زواج أولاد اليهود « الاسود» – صلاح – من أبناء الكيبوتز البيض يحل المخرج تناقضات الحبكة والواقع الاجتماعى ، وفى حين تنتقل ابنته « حبوبه » مع « شيمون » الى الكيبوتز، فإن البطل وباقى جماعته ينتقلون إلى سكن دائم وبهذا تحتفى الكوميديا باستمرارية اسرائيل عن طريق موت يهود الشرق (أوجيل الصحراء) والميلاد (المختلط) «لإسرائيل الجميلة ».

فورتونا (١٩٦٦)
Fortuna

من خلال سمات وخصائص المجتمعات الشرقية التقليدية، يمكن التكهن مقدما بمصائر شخصياتها المأساوية في إطار الأفلام الميلودرامية مثل «فورتونا»، حيث يثير توحد وتماهي مشاهدته الاحتقار والازدراء إزاء مايعرض على أنه يمثل نموذجا للأسرة السفاردية، ومن ثم الشفقة والرثاء على الضحية. فأسرة «بوساجلو» الجزائرية التي تعيش في مدينة «ديمونه» المتخلفة والتي تقع في جنوب اسرائيل تجبر ابنتها «فورتونا» (أهوفاجورين) على الزواج من العجوز الثرى «سيمون» (سارو أورزى) لأنها مخطوبة له منذ سن مبكرة وفقا لأسلوب الزواج الشرقي، ولتتمكن الأسرة بهذه الزيجة من تحقيق حلمها في الهجرة إلى باريس، لذا تحاول الأسرة تدمير علاقتها بالمهندس الفرنسي (مايك مارشال) – من الأغنياء – الذي يعمل مستشارا لأحد المصانع في «سادوم»، وفي إطار هذا الحب المستحيل تنتهي قصة الحب بوفاة البطلة.

والفيلم يشبه فيلم «صلاح شاباتي» في أنه لايهدف لعرض قصة أسرة معينة، بل لتقديم صورة مجازية للسفارديم بشكل عام.. وبخاصة يهود شمال أفريقية. وسوف نجد مرة ثانية أن الفيلم يعكس نوعا من الاتفاق حول الادعاءات الايدلوجية بين المخرجين والنقاد الذين يرون أن العالم الذى تقدمه السينما هو عالم «حقيقي» متجاهلين طبيعة السينما التي تقوم على الخيال. فقد كتب «زيف راف نوف» الناقد البارز في صحيفة «دافار» اليومية[٥٦] الناطقة بلسان «الهستدروت» ان الفيلم يتناول بيئة عن «اسرائيل أخرى» حيث تقضى القيم والخرافات القديمة على العواطف النبيلة.. في ميلودراما تراجيكوميديا لمحنة أناس طيبين.. لكنهم غرباء إزاء قيم ثقافية تتعارض مع ثقافاتهم.. وفي حين يقف واحد منهم ضد الماضي المتخلف[٥٧]. في حين يردد «آمون باركادما» ناقد صحيفة «يادعوت احرانوت» وجهة النظر الرسمية حول الأصول المتأخرة للسفارديم بقوله «إن أسرة «بوساجلو» تواجه القرن العشرين متأخرة جدا.. وقد اختار «جولان» خلفية اجتماعية لفيلمه لأسرة تخطو خطواتها الاولى لما بعد العصور الوسطى[٥٨]. وتعلق اذاعة اسرائيل الحكومية Shiduri Israel radio بنفس اللهجة والتفسير: «لقد تناول جولان مشكلة نموذجية ألا وهي جيل اسرائيل

---

(٥٦) صحيفة «دافار» الناطقة باسم «الهستدروت» وتعكس وجهة نظر حزب العمال قبل هزيمته عام ٦٧، كما أنها تعبر عن الحكومة في غالبية القضايا.

(٥٧) زائيف راف نوف «...فورتونا الجميلة – مازال توف Mazaltov» دافار ١٤ سبتمبر ١٩٦٦.

(٥٨) ايمانويل بارو كادام: بيع عروسه من ديمونه– يحروت احرونوت، وملف ارشيف فيلم جيروساليم.

الثاني والتي تمثل الصراع الذي ينشأ في بلد يعتمد عى المهاجرين كبلدنا ، حيث نجد متعصبين قادمين من دول متأخرة في مواجهة بلد متقدم ، لأنهم لايقبلون هذا العالم .. ومحافظين إلى أقصى درجة ، خاصة اذا تعلق الأمر بالمرأة، مما يؤدي إلى نهاية مأساوية .. لقد أجاد المخرج تقديم كل هذا الرعب .. رعب في العمل . وفي انتخاب العمدة وداخل الأسرة حيث لايملك الانسان حرية اختياره وسعادته الشخصية[٥٩] . أما محطة اذاعة الجيش The Galei Tzhal Radio فتؤكد على دور الجيش وتأثيره على العائلة : « حيث نجد في الأسرة ابنا غاضبا .. أنانيا وعنيدا ، أما الابن الآخر يوسف (يوسف بناي) فهورمز لجيل جديد من الشباب المتطور بفضل تأثير الجيش.. إنه الابن الثوري الذي يحارب أهواء أخيه وصراع الأسرة ليبرهن على صواب موقفه» [٦٠] . وقد أشار نقاد آخرون إلى ما اعتبروه تناقضا « عبثيا» للبدائية الشرقية أمام التكنولوجيا الغربية .. ، فالمنزل يجمع بين الترانزستور والثلاجة الكهربائية بجانب «النرجيلة » [٦١] . ومع أن النقاد قد أشادوا « بالحب والاحترام » الذي أظهره المخرج لشخصياته ، فقد أثار الفيلم غضب اليهود الشرقيين عبر رسائل الاحتجاج في الصحف ، وفي قيام لجنة طالبت بعدم عرضه مما أجل عرض الفيلم في مدينة « ديمونه » التي صور فيها الفيلم خشية ردود الفعل[٦٢] . واعتراض عمدة البلدة على « تشويه صورة البلد وسكانها » . كما تشكلت لجنة أخرى لمنع عرضه « الذي يشوه صورة يهود شمال افريقية في اسرائيل »[٦٣] . وهو مالم يحدث عند عرض فيلم « صلاح شاباتي» الذي تعرض لليهود الشرقيين بدوره . وبرغم ماقيل من أنه يسخر من المؤسسة ، إلا أن الرأي الذي يعتبر « الكوميديا أقل خطورة » .. وبالتالي أقل ضررا ويمكن التسامح ازاءها كان له الغلبة، في حين ان «فورتونا» «دراما سكاكين ومعارك وجريمة[٦٤] على حد قول اللجنة المعارضة . والقراءة النصية للفيلم تساعدنا على فهم التجزئة السلبية لصورة السفارديم . فالفيلم يحرص على التماهي أساسا مع الحب العارم رغم الاستبداد الشرقي الذي يؤدي في النهاية لموت البطلة . وعنف الأب (بييربراسير) والابن (شامويل كروس) يقابله على مستوى السرد الحب العذري والصراع المتصاعد بينهما مع نهاية الفيلم . وزاوية الكاميرا وتقابل اللقطات خاصة في مشاهد العنف تؤكد على التعاطف مع ضحايا هذا الاستبداد الوراثي . ففي أحد المشاهد تكاد الأسرة تقتل المهندس الفرنسي لولا تدخل الابن الطيب الذي نرى الأحداث من وجهة نظره . وفي مشهد عقاب «فورتونا » تقص شعرها بسبب حبها المحرم

---

(٥٩) Mibad el Bad – الاذاعة الاسرائيلية ١١ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٠) نقلا عن ملف الفيلم في ارشيف فيلم جيروساليم ، وعن اذاعة جاليلي تزهال Galei Tzahal.

(٦١) الكس : فورتونا الجميلة – La Mathil ٢٠ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٢) موشولام أد : « كلنا فورتونا – دافار ٢٥ نوفمبر ١٩٦٦ .

(٦٣) اعتراض على عرض « فورتونا» صحيفة Bama'aracha – في يوليو ١٩٦٦ .

(٦٤) المرجع السابق .

ومع صراخها تتحرك الكاميرا في لقطة استعراضية إلى الأب والاخوة حيث تظهرهم الصورة كمذنبين . وفي مشهد آخر نرى خطيبها السمين « شيمون » من وجهة نظر البطلة وهو يغط في نومه قبل زواجه ليزداد إحساسنا إزاءها بالعطف والرثاء . وعندما يطلب منها شقيقها « يوسف » الهرب فإن ظهور الأب أمامنا وهو يضغط على كتفها يقدم الإجابة على سؤاله (ولذا) . وفي مشهد الزفاف يجبرها العريس «شيمون» على الرقص معه محاولا تقبيلها وهي تحاول التملص منه، بينما تتحرك الكاميرا في حركة دائرية سريعة – مع إيقاع موسيقى المطرب اليوناني « أرسيان» ، معبرة عن شعورها بالدوار « وكل ماحولها يعطيها مبررا للهرب من قسوة هذا العالم . والنزعة النقدية « للثقافة الدونية « المجلوبة من البلدان العربية وفقا للعقيدة السائدة تشكل جوهر الفيلم – كما في فيلم « صلاح شاباتي » باختزال الشرق طبوغرافيا إلى صحراء (Shmama) متخلفة كما يبدو من خلال الحوار الانتقادي الذي يأتي على لسان «الشاهد الموضوعي » ممثلا في « يوساجلا » « مثقف » الأسرة وكما تبدو بصريا كفكرة مسيطرة على امتداد الفيلم الذي يبدأ وينتهي بلقطات للصحراء . وهو مايتضمن بداهة – على مستوى الترابط والحديث الواضح – على أهمية الصحراء بالنسبة لليهود الشرقيين بتاريخهم العربي.. ومن ثم لامكان لهم في «العصر الجديد » . صورة السفارديم اذن تقترن بالتخلف والفقر، على النقيض من الصابرا الذين يصورهم الخطاب الاسرائيلي بصفة عامة والسينما بصفة خاصة على أنه النقيض لصحراء (الشرق) ، فهم منتجون ورواد مبدعون، على يدهم يتم الخلاص و « تزدهر الصحراء » . وجدير بالملاحظة في هذا السياق ان « الكسندر راماتي» الذي شارك في كتابه سيناريو الفيلم مع « فلاديا سيمتيوف» و «يوسف جروس» عن كتاب « مناحم تالمي » الذي كتب واخرج فيلم « متمردون ضد الضوء » الذي يتضمن أيضا « موتيفة « الصحراء التي ترتبط عنده – كما في « فورتونا » – بالشرقيين، في حين أن صابرا الغرب هم « المستنيرون » الذين أحضروا التكنولوجيا المتقدمة، ومن ثم يجدون الشكر والثناء من العربي « الطيب » و « النبيل » لانتشاله من عصور الظلام التي كان يعيشها . الشرق إذن معادل للموت وفي « فورتينا » فإن مثل هذا الوباء تؤكده لقطات تحليق الطيور حول فريسة ، وارتباط أسرة «بوساجلو» بمدينة « سادوم » مدينة الشر « في التوراة . وهي العلاقة التي يشير إليها صراحة رئيس البلدية (إفترهزكياهو) بأنه الجحيم .. كما لو أن ملاك الموت قد اتخذ سكنا هنا منذ زمن « سادوم وعموره » . هذه الثنائية المتصارعة بين الشرق / الموت والغرب / الحياة هي التي يقوم عليها الفيلم حيث يبدو الشرق عدواً للايروس – الحياة – وتصيراً للموت Thanatos بمحاولة قتل المهندس الفرنسي والزواج الاجباري للبطلة من عجوز الأمر الذي يقضي بموتها. أما الغرب فيمثله الضابط الفرنسي الأنيق الذي يأتي ومعه التقدم التكنولوجي إلى مدينة متخلفة محاولا انقاذ البطلة المضطهدة بعد أن وقع في غرامها، وكذلك الابن

المزود بالعصرية من خلال « بوتقة الانصهار » [٦٥] العسكرية، والذى يناصر هذا الحب منذ رغبات الأسرة . وهو نفس التقسيم الثنائى الذى يبدو فى إخراج المشاهد ذاتها، وكما فى فيلم الـSplendor in the grass [*] -٦٦- يقدم الفيلم الممثلة « آين جيدى» فى مشهد جنسى مثير عند الشلال[٦٦] مع خلفية طبيعية رائعة وموسيقى ميلودرامية غربية، والانتقال من « الواقع » الظالم والخوف من المستقبل وشقيقها مارجو (جيلا الماجور) وهى تخدرها أثناء هروبهما يعززه شريط الصوت من خلال أصوات طيور مذعورة وموسيقى شرقية [٦٧]. فالمياه تقترن بالغرب والصحراء بالشرق. وظهور المرأة السفاردية كضحية على يد رجال من السفاردى وخلاصها على يد الغرب .. خاصة على يد غربى . يظهر فى أفلام إسرائيلية أخرى وله سوابق فى الأدب العبرى. وكمثال فإن السرد فى فيلم « ملكة الطريق » لـ « جولان » يعقد مقارنة بين فتى الكيبوتز الرقيق (يهود اباركان) الذى يمنح البطلة - مومس مغربية من تل أبيب (جيلا الماجور) الدفء والحنان ورجال من السفارديم الغلاظ الذين يغتصبونها فى شهور حملها الأولى . وعلاقتها بفتى الكيبوتز وحملها منه ثم زيارتها لأسرته فى الكيبوتز تجعلها تقرر اعتزال حرفتها كمومس وتربية طفلهابنفسها، إلا أن اغتصابها ثانية أثناء زيارتها لأمها فى جنوب اسرائيل يؤدى إلى مولد طفل معاق - وهو المشهد الذى يبدو فيه تأثره بمشاهد العنف التى كانت تقدمها السينما الامريكية فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات [٦٨]. فالعنف والاغتصاب والتخلف مرجعه فى هذه الأفلام لسوء معاملة الرجل السفاردى لها وهو مايخلق نوعين من الإنقاذ الوهمى عند المشاهد المثقف ، فهى أفلام تنهج التقاليد الاستعمارية نحو الرجل كما فى فيلم « رينيه كلير » حسناوات المساء -١٩٥٢- حيث نجد جيرار فيليب الذى يعمل فى الفرقة الفرنسية وهويتخيل إنقاذه لمرأة جزائرية من بين براثن الحريم الجزائرى [٦٩] . والأفلام الإسرائيلية الميلودرامية مثل «فورتونا » و« ملكة الطريق » تبرز البطلة كضحية ، فى حين تجدها صغيرة فى الأفلام الكوميدية مثل « أنا أحب مايك » و « صلاح شاباتى » فى أدوار صغيرة (لعبت

---

(٦٥) يمثل الجيش فى الخطاب الرسمى دور « بوتقة الانصهار» لمختلف المجموعات العرقية كما يلعب فى المجتمع الجديد دور تعليم « قيم الصهيونية الديموقراطية » .

(*) انتاج ١٩٦١ اخراج « الياكازان» وبطولة وارن بيتى - ناتالى ورد (المترجم)

(٦٦) اكتسبت جرأة مشاهد العرى فى مشهد « آين جيدى» مزيد من الدعاية فلم يسبق لفيلم اسرائيلى اظهار العرى كما فى فيلم « فورتونا» .

(٦٧) شخصية « مارجو » الذى ادت دور فتاة من شمال افريقية والتى لعبته « جيلا الماجور» ظهرت فى الكثيرمن أفلام «جولان» منذ الستينيات مثل الدرادو -٦٣- فورتونا -٦٦-.

(٦٨) فى احداث أفلام رافائيل ريفيفو « شهادة بالقوة » يظهر مشهدان للاغتصاب من سفاردى لامرأة اشكنازية.

(٦٩) « بيير براسير » الذى لعب دور والد « فورتونا» مثل فى افلام « كلير» وللمزيد عن موضوع اوهام الاستعمار الفرنسى حول المرأة الجزائرية انظر ماليك ألولا: حريم الاستعمار.

هذا الدور «جيولا نوني») في الفيلمين، تبدو على أنها شيء مجلوب وغريب وهو مايرضي المتفرجين والمشاهدين، هذه المرأة الغربية والمثيرة عادة ماتكون سفاردية تندمج مع قوانين الصابرا .. فهي في فيلم «أنا أحب مايك» عضوة في الكيبوتز وفي « صلاح شاباتي » على وشك الانضمام اليه، ومثل هذه الثنائية بين الرجل السفاردي والمرأة تتلاءم تماما مع كلاشيهات الاشكناز حول السفارديم كما يقول المثل اليديش لن الفرنك (كنية عن السفارديم) ماهو الا حيوان والمرأة السفاردية تلد حيوانا آخر ، وفي تمثيل مشابه لتوتر العلاقة بين الجنسين من السفارديم – والذي مازال سائدا حتى اليوم – يقدم «ناداف ليفتيان» كوميديا « أنتن في الجيش أيتها البنات » –١٩٨٥– قصة مجموعة من المجندات في أحد معسكرات التدريب التابعة للبحرية يمثلن مختلف العرقيات وينتج عن لقائهم مواقف كوميدية . ومن البداية يطور الفيلم المقارنة الثنائية بين شخصياته الرئيسية مثل « نيفا » – هيل جولدبرج – التي تنتمي للطبقة العليا من جيل الصابرا و « شولا» (هاني أزولاي) من السفارديم ، من البداية وقبل ظهور أسماء الأبطال لحظة انفصال « نيفا» عن أبيها و «شولا» عن أسرتها ليوضح كخلفية الفروق الطبقية والعرقية بينهما. وهي البداية ، الفارقة ، التي تحدد مسار الفيلم ككل، ففي حين نجد « نيفا» ووالدها الأنيق الحنون الذي يوحي بمدى علاقته بالسلطة ، ومن ثم تمكنه من مساعدة ابنته في الجيش ، فهو يسألها إن كانت ترغب في الانضمام إلى جماعة الترفيه عن الجنود – وهي وظيفة مرموقة في الجيش – فإن عائلة « شولا » الكبيرة تبدو بلاهوية والكاميرا تستعرضهم أثناء توديعها لهم منتقدة موقفهم من سلوكها (باعتبارهم غير إسرائيليين) . وفي حين ترتدي « شولا» ملابس رخيصة مبهرجة الألوان، نجد « نيفا» ترتدي ملابس على أحدث موضات باريس ونيويورك ، ولأن موقف « شولا» العائلي والعرقي ينبيء بمصيرها حيث تقضي حياتها وهي في سن الثلاثين مع رهط من الأطفال لزوجة أو العمل في محل بقالة أو مصبغة ، فإنها لاتجد خيارا امامها إلا الالتحاق بالجيش، وإزاء تحامل « نيفا » عليها ورئيستها «تاليا» (اناث تويول) –التي تنتمي لجيل الصابرا – ويصل الأمر بهما لدعوتها للقتال لأن « العنف هو اللغة الوحيدة التي تفهمها » (تركز الكاميرا على شجارهما للإثارة الجنسية) .. ازاء هذه المعاملة لاتجد «شولا» مفرا إلا بالهروب من الجيش ، حيث تلتقي بصديقها السفاردي والذي تبدو عليه الطيبة إلا أنه يتلعثم في كلامه ويفتقر الى الذكاء. هذا العالم الشرقي المتوحش يدفعها إلى الإدمان وإلى محاولة اغتصابها من الرجال السفاردي حيث لايجد صديقها مفرا من استدعاء وحدتها العسكرية لإنقاذها. ورغم سوء التفاهم السابق فإنهم يكونون فريقا لإنقاذها وكأنهم في مهمة عسكرية، وبعد عمل بطولي ينقذونها ويتكلل هذا الجهد بتصرف كريم نحو هذه الفتاة « المحرومة » ثقافيا بأن تلحق « نيفا» بمساعدة والدها بفرقة الترفيه استغلالا لموهبتها ، في حين تلتحق هي الأخرى بمركز مرموق في اذاعة

الجيش، والذى يرمز هنا الى اسرائيل والصفوة من الاشكناز، وبهذا يتم انتشالها من التخلف وعالم العنف بإتاحة الفرصة لها لتنمية مواهبها وحل مشكلة الصراع الجنسي المتفشي كالوباء في المجتمع الشرقي عن طريق التسامى السلمي للصراعات العرقية والطبقية في المجتمع الاسرائيلي. ومع أن السفارديم لايشكلون موضوعا هاما في الأدب العبرى، إلا أن مثل هذه الصور يمكن أن نجدها في القصص القصيرة منذ بدايات القرن في أعمال، ليفين كبنيس، Levein Kipnis و، موشى سيمالانسكى، Smilansky و، بنتها، بوهاشفسكى Bohachevsky حيث نجد المقارنة بين المرأة اليمنية من جيل المهاجرين ضحية زوجها وثقافتها.. وبين المرأة الحرة المتحررة من جيل شباب الصابرا. في قصة، سالمه، Salima لـ، هاييم هازاز، Haim Hazaz يضرب الزوج البطلة وينفق مالها على الشراب والميسر والنساء، أما ربة البيت فتجد بعض العون من سيدتها مسز لهمان – وازاء الصورة السلبية للسفاردى نجد صورة محببة للصفوة من الاشكناز رغم استغلالهم للمرأة السفاردية بمنحهم اياها أقل أجر في المجتمع. وفي قصة، الأفق الممتد، لـ، هزاز، نجد الأزواج يضربون زوجاتهم بقسوة وعلى الملأ. وفي قصة، لولو، لـ، حميده بن يهودا، نجد الزوج يعامل زوجته بقسوة وبلا مبرر، إلا أنها تجد بعد طلاقها منه عملا كمربية في مستوطنة زراعية (يوشاف)، ثم تكتمل سعادتها بزواجها من اشكنازى. وعندما يضرب الاشكنازى زوجته فإن السبب كما يقول، ليف هاكاك، نتيجة انهيار عقلي لحرب ١٩٦٧(٧٠). وكما في قصة، الزيتون المجروح، Wounded olives (يتزهاك جلوسكا، -وليس موروثا ثقافيا بدليل عودة علاقته الطبيعية بزوجته بعد أن تعالجه. وكما في فيلمي، صلاح شاباتى، و، فورتونا، فإن الأدب يصورهم على أنهم يسيئون معاملة أطفالهم. فالنساء والرجال من السفاردى في، إلى الطريق الصحيح، لـ، ميلا أوهيل Mila Ohel و، الياهو الجزار، لـ، ياكوف هورجين، Yaácov Horgin و، عند العم راقول، و، روح استير مادانى، The Soul of Esther Maádani لـ، يتزهاك شينار، Yitzhak Shinar فإن السفارديم رجالا ونساء يعاملون أطفالهم بقسوة ودون ما جريرة. والرجال مدمنو خمر وكسالى بلا عاطفة وطفيليون مستغلون، بعكس الاشكناز كما يصورهم، هاييم هازاز، في قصة، استنارة أبي، My Father is enlighted وقصة، شارع عشان زيون، لـ، يتزهاك شنهار،. وفي فيلم، فورتونا، فإن خلاص ضحايا الإكراه (السفاردى) لابد وأن يأتي من خارجهم .. من عالم، الصابرا، العصرى والمفتوح (٧١). ورغم أن الفيلم لايشير صراحة إلى، الصابرا، فإن النقيض يبدو ضمنيا في ضمير المتفرج الاسرائيلي. ومغزى الفيلم الأخلاقي

(٧٠) حول صورة السفارديم في القصة القصيرة العبرية انظر: Lev Hakak: inferior and superiors.

(٧١) حول علاقة السفاردى والارثوذكسى انظر ص ٣٠-٣٢ من (Apirion 2 (winter 83-64

يؤكد على المعنى الضحل لعلماء الاجتماع والذى يقول بأنه من خلال إعادة تطبيعهم فقط فى «عصرية اسرائيل» سوف تحل «مشكلة الفجوة». بمعنى آخر .. فإن المدنية النامية مقطوعة الصلة بالنسق الاسرائيلى العام لأنه ثمرة قيم الجزائريين العرب، وليس نتيجة هوية هامشية تحكمها وتستغلها مؤسسات المراكز الاقتصادية والسياسية والثقافية. وإلى جانب هامشية اليهود الشرقيين، علينا أن نذكر أن السياسة الرسمية فى توطينهم على هامش المدينة وعلى حدود اسرائيل حيث الحماية أقل من مناطق الكيبوتز مما يجعلهم هدفا سهلا أمام هجمات العرب.. وبالتالى خلق عداوة مصطنعة بين الطرفين[٧٢]. والمشهد الأخير من الفيلم يؤكد هذه النتيجة. فبعد مقتل البطلة دفاعا عن حبيبها الفرنسى، تصل جموع القرية وينتحب الأب والابن على جثتها، وفى لقطة طويلة نرى الفرنسى يقود سيارته اتجاه الكاميرا نحو الشمال مغادرا المدينة المتخلفة تنتحب ضحيتها فى خلفية الصورة من بعيد. ومع خروج السيارة من اطار الصورة ينتهى الفيلم ومعه تنتهى الرحلة الاستطلاعية للبطل الفرنسى ومعه المشاهد المثقف فى عالم الآخرين الخطر بعد أن استوعبوا المغزى الأخلاقى للخطر الذى يمثله عالم «اللفانت».

ومنتجو الفيلم بهذا يعبرون عما قاله الكاتب «حاييم هزاز» ونشره فى نفس الفترة (وهو واحد من الذين كتبوا قصصا عن السفارديم).. يقول: «بالنسبة لسكان «اللفانت» (الشرق) فإن هاوية تفصل بيننا وبينهم! وعلينا أن ندخل الثقافة الأوربية إلى المجتمعات الشرقية، اذ لايمكن ان نصبح أمة شرقية. إننى ضد هذا تماما، لقد عبرنا ألفى عام حتى أصبحنا وحدة ثقافية يهودية – اوربية، ولايمكن ان نعود الآن إلى الوراء من أجل ثقافة اليمن والمغرب والعراق»[٧٣]. اكثر من هذا فإن الفيلم يعتبر صراحة أن وضع الصابرا هو البديل للمجتمع الشرقى التقليدى مجسدا فى مدير الشركة «يتزهاك شيلو» (وهو الممثل الذى كان يلعب فى الخمسينيات وأوائل الستينيات دور الصابرا النموذجى وهو الذى يؤدى دور الضابط فى فيلم «التل ٢٤ لايجيب») فهو يبدو عقلانيا ومثقفا يحذر الفرنسى من البداية من أنه لايعيش فى فرنسا بل فى «سدوم»، وهو التحذير الذى يعجل بالصراع بين الشفرات الثقافية. واسرائيل التقدمية والمنطلقة إلى المستقبل تتمثل فى الشاهد الموضوعى من أسرة «بوساجلو» الذى يكرس نفسه للعلم – على عكس أسرته الجاهلة – ويعى هذا التقدم الذى حققته اسرائيل بفضل «بوتقة الانصهار» العسكرية، ومن ثم فمن حقه أن يتحدث نيابة عن الأمة،

---

(٧٢) للمزيد انظر:

-Sholoma Swirski and Menahem shoshan, Development towns toward different tomorrow.

(٧٣) صحيفة «معاريف» ١٤ سبتمبر ١٩٦٦.

وهو الصوت الذى نسمعه في حديثة مع الضابط الفرنسي مثل : « انهم يتصرفون كبدائيين فى دولة عصرية » أو في احتقاره لأسرته «لسنا فى الجزائر .. فكل إنسان هنا حر فيمايريد » والمهندس الفرنسي الأشقر يجسد الذات المثالية لاسرائيل ومن ثم فهوينتمي إلى « اسرائيل الحديثة » ضمن ثنائية العرقية الاوروبية التي يقدمها الفيلم وحيث يتعاون مع مدير الشركة الذى ينقذه من سكين « يوساجلو» (وتعبير « السكين المغربي » صار صفة تقترن بشمال افريقية كشعب طابعه العنف) ومن خلال صداقته أيضا بـ « يوسف » – أحد أفراد الأسرة الذى صار من الصابرا والذى ينقذ حياته . وعندما يجزون شعر « فورتونا » يعبر عن احتقاره للأسرة ويصبح غاضبا : « هل تعيشون في غابة » لذا ينصح الفرنسي صديقه يوسف بالسفر إلى الشمال .. إلى تل ابيب. وبهذا فإن الفيلم يعكس حتمية ثنائية جغرافية مبالغ فيها تجمع بين الغرب/ الشرق والشمال/ الجنوب [٧٥] والتي نجدها في أفلام أخرى لـ « جولان » مثل « ألدورادو » و « ملكة الطريق» وترديدا لنظريات حتمية المناخ[*] (عند مدام دي ستايل و« هيبولت تين ») .[٧٤]

فالفيلم يقدم للشمال سواء كانت « تل ابيب » أم اسرائيل عامة على أنه بؤرة التخلف واللامعقولية.. أي عالم لايمكن السيطرة عليه (بل أطلق على الفيلم « الجنوبي» مقابل «الغربي») . ومفهوم الجنوب هذا يحمل نوعا من الطرافة .. خاصة وان المخرج « جولان» حاول في البداية إسناد دور الأب إلى الممثل الايطالى « سارو أورزى » – الذى قام بدور العريس العجوز – وذلك بعد أدائه لدور مشابه في فيلم المخرج بيتروجيرمي "Seduced and abondoned" -١٩٦٣- وقد قارن بعض النقاد تطور الحبكة والخلفية الاجتماعية فى الفيلم بمثيلاتها فى مدينة صقلية تعبيرا عن جو التخلف[٧٦] (والتشبيه المناسب هو أن المدينتين اللتين تقعان في الشمال أشبه بمستعمرتين داخليتين) . هذه العلاقة الجغرافية ذات المحور المزدوج تصل قمتها في مشهد الزفاف الأخير في

---

(٧٤) مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات وفى اعقاب حرب السويس ١٩٥٦ التى جمعت بين فرنسا وبريطانيا العظمى واسرائيل ضد مصر بدأت نزعة في اسرائيل للميل نحو فرنسا وهو ماظهر في الموسيقى الشعبية (كانت تحت سيطرة روسيا) والعديد من الانتاج المشترك بينهما .

(٧٥) وكما يشير سوريسكي في كتابه « اليهود الشرقيون في اسرائيل » فإن نزعة التفرقة العنصرية تبدو واضحة في المدن الكبيرة . فالاشكناز يقطنون غالبا في المناطق الشمالية والافضل، بينما يقطن يهود الشرق غالبا في المناطق الجنوبية .

(*) هيبولت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣) فيلسوف ومؤرخ للفن اتهم بمحاولة اختزال أثر البيئة على الفن إلى أثر المناخ وحده، على حين انه نادى بأن المناخ الطبيعي هو واحد من بين العوامل الكثيرة المؤثرة وخاصة المناخ السيكولوجي أو الثقافي الذى ينشأ فيه أى أسلوب من أساليب الفن . (المترجم) .

(٧٦) باركاندا : عروس للبيع من ديمونا .

«فورتونا» ، وهو مشهد يجمع تشكيلة غريبة من العواجيز وقزم وموسيقى يونانية ورقص[٧٧] ، ولقد صارت الموسيقى اليونانية بالنسبة للسفارديم فى اسرائيل بديلا عن الموسيقى العربية الأم ، مع غناء للثلاثى الشعبى «هاجاشاش هاخفير» Hs Gashas hakiver لأغنية تقـول : في لهيب الشمس الحارقة / سوف تأتي الاعاصير / لأن الطريق إلى سادوم يقترب / هناك فى الطريق إلى « ديمونه» / لاتذهب هناك حيث لهيب الجنوب / لاتذهب لان الشمس هناك حارقة .. حارقة في سادوم ».

وعلى أصوات هذه الموسيقى تهرب « فورتونا » من حفل زفافها إلى حبيبها الذى ينتظرها فى سيارة جيب لتنقذ نفسهامن نارالجحيم، إلا أن لعنة « سادوم » تحول دون هذا .. فالماهية الشرقية - بمعنى آخر - تخلق تماهيا بين شمال تل ابيب وفرنسا الاوربية « المتقدمة » .. وأيضا بين ديمونة الجنوب والجزائر العربية « المتخلفة» وهو مفهوم جغرافى يذكرنا بشدة بتكوين الاستعمار الاوربى . كما أن الفيلم ينقل بعض الأفكار الاستعمارية المنتشرة فى وسائل الإعلام الاسرائيلية والتى ترى أن الثقافة الاوربية هى النموذج والمعيار، فى حين أن الثقافة الشرقية نقص وضلال . فالثقافة الاوربية ميراث يجب صيانته والحفاظ عليه في حين ان الثقافة الشرقية ليست سوى « مشكلة تبحث عن حل » وبطلة الفيلم ليست ضحية الاستبداد الجزائرى فقط بل وضحية كاميرا « جولان» الباحثة عن كل ماهو مثيرجنسيا . وكمثال فنحن نراها فى المشهد الأول وقبل ظهور أسماء العاملين بالفيلم وهى تجرى حافية القدمين على الرمال لتلحق بشاحنة تعيدها إلى منزلها . وبينما هى تقضم تفاحة بطريقة مثيرة يحملق السائق فيها، ومن وجهة نظره تنتقل الكاميرا فى لقطة قريبة على نهديها يترجرجان مع حركة السيارة الصاعدة والهابطة على الطريق الوعر، وعلى مستوى السرد فإن البطلة التى فقدت عذريتها تنال جزاءها بموتها.. وتضحيتها تساعد المهندس الفرنسى على الابتعاد عن هذه المدينة الملعونة والفنشيه(*) والتركيز على بطلات أفلامه – وهى ملاحظة ثانوية – تتكرر كثيرا فى أفلام مزراحى من خلال اللقطات الغربية أو الاستعراضية على جسد بطلاته كما نجد فى فيلمه « اليزا مزراحى ١٩٩٩» حيث مشاهد الزوجة الثرية مسز « جرينبوم » (– زيفا رادون –) أو فى «عملية القاهرة » مع بطلته (جيلا الماجور) فى دور المطربة المصرية أو مع « مارجوهمنجواى » فى « فوق جسر بروكلين» ٨٤. فى « عملية القاهرة» فإن المرأة المصرية تخاطر بالتجسس لحساب اسرائيل ضد حبيبها الضابط المصرى (يوسف ياباين) إلا أن الموت يكون عقابا لخيانتها. والتضحية الماسوشية من جانب المرأة تبدو فى فيلم « الدرادو » حيث تبدى « مارجو » المومس السفاردية – رغبتها فى ان تضحي بحبها للبطل السفاردي – توبول – وتسجن لتساعده على استئناف حياة أمينة مع فتاة من شمال تل ابيب – (تكفامور).

---

(٧٧) بخلاف فيلم « زوربا » الذى عرض بنجاح فى اسرائيل فإن فيلم « فورتونا» يقدم عبيط القرية مع شخصية «سرتاكى».

(*) الفتشيه : انحراف يتمثل في تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد ، انظر قاموس المورد ، ص ٣٤٤ ، ط ١٩٨٣ .(المترجم) .

منزل فى شارع كلوش ١٩٧٢

(HaBait biRkhov chlouch)

تناولت بعض أفلام موشى مزراحى – والتى لم تجد تجاوبا من النقاد – وضع المرأة بشكل عام والسفاردية بشكل خـاص، دون الوقوع فى تركيبة ثنائية « الغرب المستنير » ضــد « الشرق المضطهد ».. ففى فيلمه « أنا احب روزا » – ٧٢– الذى تدور أحداثه فى نهاية القرن التاسع عشر، يتعرض للقوانين الدينية اليهودية بطريقة نقدية إلى حد ما بإبراز مدى الإهانة – الذى يسببه قانون الزواج والطلاق للأرامل « ليفريت» Levriate (الزواج الإجبارى من شقيق الزوج المتوفى فى حالة عدم وجود أطفال للزوج)، ويقوم بناء الفيلم على « الفلاش باك » (العودة إلى الماضى) . ويبدأ الفيلم بانتظار الأرملة « روزا» (ميشال بات آدم) وفقا للقانون اليهودى – لـ « نسيم » شقيق زوجـها والذى لم يبلغ بعد سن الزواج ليقرر الزواج بهـا أم يمنحهـا haliza (هاليزا) – أى حرية الزواج من غيره ان شاءت . ومع مرحلة مراهقة « نسيم » يشعر برغبته فيها ، إلا أنها لشخصيتها المستقلة كما تبدو فى الفيلم تطلب منه أن يمنحها حريتها، حتى لو كانت تحبه بهدف أن يكون الاختيار لذاتها قبل أى شىء ، وليس لأن القانون اليهودى يتطلب هذا، وأن يكون اختيار « نسيم » لها اختياراً حراً هو الآخر. وما أن تنتهى روايتها لحفيدها « نسيم » – والذى يحمل اسم زوجها – حتى تستقبل الموت فى هدوء. وقد تم إخراج الفيلم فى مواقع أعيد بناؤها وشبيهة لواقع اليهود الشرقيين من خلال جو شاعرى مفعم بالجو الشرقى الذى يشيرإلى عمق جذور هذا المجتمع فى المنطقة . ومع أن شخصية « روزا » لاتقارن بأنصار الحركة النسائية فى الغرب ، إلا أنها ليست ضعيفة أومخلوق ضائع أو ضحية لقدرية السفارديم . وفى مقابل التعارض والمواجهة المفترضة بين الشرق والغرب فى فيلم « فورتونا » فإن الفيلم يقدم من خلال معرفة حميمة بعالم السفارديم القابل للتكيف والتى تجسدها شخصية الحاخام المعتدلة – أفنيرهزكياهو – الذى يبحث عن حل للمشكلة مراعيا ظروف المكان والزمان . حل يعيش الفرد بمقتضاه فى توافق مع القانون اليهودى Halacha دون أن يكون على حساب الانسان، وهو يقول لـ « نسيم » (جابى اوندرمان) بعد أن عرف منه قصة حبه المحرم لها: « لأن الحب ليس بخطيئة » ويعلن قبل حفل الزواج : « إن الإنسان أهم من القانون .. وأن حبه للإنسان أقوى من حبه للقانون » . وهو التفسير الذى لايستند إلى وصايا دينية مجردة أو دراسة لكتب القانون ، بل من واقع مجتمعه اليومى الملموس . والسيرة الذاتية للفيلم تقع أحداثها فيما بين ٤٧– ١٩٤٨ من خلال استعادة بعض ذكرى تجربة السفاردى – مثل « انا أحب روزا » – ومن وجهة

نظر البطل « سامى » - اوفير شالهين - حيث يستعرض الفيلم عالم الجيران الحميم بكل ماله وعليه .

والحوار فى مشاهد الأسرة أشبه بحوار متعدد يتحاشى المونتاج فيه البناء الثنائى للقطة مقابل لقطة وهو أسلوب يلائم الفردية الغربية من أجل عرض الحميمية الأسرية . والاخراج يبرز الفناء الداخلى (الحوش) والذى يعتبر سمة أساسية فى المعمار الشرقى حيث اللقاء المتواصل بين الجميع، وبحيث تصبح الحياة مكشوفة للجميع كمالو كانت الأحداث تجرى على مسرح بلا ستارة مسرح للحياة اليومية تتداخل وتمتزج فيه الأدوار بين الممثل والمشاهد [٧٨] . و « نسيم » الجار (يوسف شيلوها) يغازل « كلارا » (جيلا الماجور) صراحة أمام أسرتها غزلا يستثير العاطفة، والألوان والروائح وبأكثر من لغـــة[٧٩] ، فى حين تبدو « حضور البديهة » عند كلارا ، رغم ستار الوقار والحشمة . وعندما يتقدم الاشكنازى (شايك اوفير) لطلب يدها يقف « نسيم » مراقبا فى دهشة مع الآخرين لهذه الشخصية التى تعرف كل شىء عنهم .. وبالتالى يسقط الحاجز الثقافى بينهم (واسناد دور الاشكنازى الذى يجيد العربية له دلالته هنا) . فالفيلم يعطى الانطباع باستحالة الفصل بين طريقة الكلام الشرق اوسطية الغنية بصورها ومأثوراتها عن جسد اللغة من تلميحات وايماءات وحركات الرأس واليد والأصابع. والتصوير الحسى - الذى شارك فيه - آدم جرينبرج - يجسد حيوية للحوار السفاردى اللفظى وشفراته الجسديه التى تشارك فيه الحواس الخمسة .. حتى حاسة الشم . وكمثال .. عندما يشترى« سامى » لحما مشوياقإن الريح تحمل الدخان نحو الكاميرا - المتفرج .

والشخصيات السفاردية فى أفلام مزراحى ترتبط أساسا بالثقافة العربية . وفى فيلم « أنا أحب روزا» تبدو العلاقات الحميمة بينهم وبين العرب باعتباره أمرا كان مألوفا بين يهود القدس فى نهاية القرن الماضى .. مثل الصداقة بين روزا ، وجميله « العربية - ليفانا فرانكلستاين - التى تشجعها على التخلص من عبء ترملها، ثم صداقة « نسيم » مع المراهق العربى الذى يعده لخوض أول تجربة جنسية. واول حوار نسمعه فى الفيلم حوار عربى (عن السياسة فى فلسطين تحت الانتداب) .ومع تطور أحداث الفيلم تشعر الشخصيات مرارا بالحاجة للحديث باللغة العربية، كما

---

(٧٨) للمزيد حول هذا الموضوع انظر :

- Galriel Ben-shimon : Theatrical Elements in the daily life of Nor th African Jewish Community" in the lagacy of jews spain and the orient.

(٧٩) يقدم يوسف شاهين فى فيلم « اسكندرية ليه » (١٩٧٩) تمثيلات للثقافة المصرية تنطق باكثر من لغة وقد انتج الفيلم فى السبعينيات حول فترة الاربعينيات وهى سيرة شخصية تصور للنشأة فى الشرق الاوسط وسط خلفية الكفاح الوطنى ضد الكولونية ».

نسمع صوت أم كلثوم معبودة العالم العربي، بل واليهود الشرقيين أيضا - ليلعب دورا أكثر من مجرد حلية صوتية لخلفية الحدث . هذه الهوية اليهودية العربية تصبح محل احتقار من مدير المحل الاشكنازى الذى يسخر من « سامى » وهو يتناول طعامه قائلا له : زيتون وبصل كالعرب ؟ . والمدير يظهر من وجهة نظر سامى الذى تجبره ظروف العمل على الصمت.. إلا انها تحمل وجهة نظر نقدية لمثل هذا التحامل . وقرب نهاية الفيلم ومع قيام دولة اسرائيل ومقتل شقيق سامى بأيدى عربية تبدأ بوادر ظهور أزمة الهوية السفاردية بالتمزق والانفصال بين قطبى هوية اليهود الشرقيين.. العرب واليهود .

وفي حين كان الشاعر السفاردي الاسباني « يهودا هاليفي » يكتب في القرن الثاني عشر معبرا عن حنين للشرق .. من أجل صهيون Zion[٨٠] « قلبى فى الشرق وجسدى فى اقصى الغرب» واليهود السفارديم الذين يعيشون الآن فى صهيون المتغربة Westernized إلا أنهم - وباللمفارقة - يشعرون بالحنين لمكان ما في الشرق والذى يمثل لهم العدو الجديد .. العرب. وهو الانفصام الذى يشعرون به تحت ضغط الثنائية الصهيونية إما العرب أواليهود .. وعليك أن تختار بينهما . وهو الموضوع الذى يتناوله الفيلم التسجيلى « يجال نوام » .. « نحن يهود عرب في اسرائيل » -٧٧- ومايلمح إليه ضمنا فيلم « عمود الملح » للمخرج « حاييم شيران » والمأخوذ عن رواية « ميمى» . وفيلم « الأرض المحترقة » - ٨٢- للمخرج « سيرج انكرى» يحاول بناء تماثل بين استئصال الفلسطينيين ويهود من الدول العربية بعد إنشاء اسرائيل بالانتقال من مشهد اجتثاث أشجار زيتون لأسرة فلسطينية إلى أخرى لأسرة يهودية فى تونس. وهو المفهوم الذى يتعارض مع فيلم « أورى باراباش « Beyond the Bars « وراء الأسوار » - ٨٤ - (والترجمة الحرفية « خلف القضبان» Beyond the Bars) والذى يتعاطف فيه مع شخصية السفاردى السجين من منطلق الوصمة الاسرائيلية السائدة باعتباره « كارها للعرب » . وبهذا السياق تصبح وجهة نظر الفيلم التعليمية أحادية، خاصة من جانب السفاردى الذى يشعر في النهاية من خلال وضعه فى عالم السجن المصغر يتعاطف أخوى مع الفلسطينى ضد ادارة السجن ، فى حين يظل وعى الفلسطينى ساكنا.. لايعى طبيعة علاقته بالسفاردى على الرغم من أن تاريخ اليهود العرب ووضعهم بالنسبة للفلسطينيين يختلف فى جوهره عن تجربة اليهود الأوربيين . ولايمكن النظر إلى أفلام مزراحى على أنها نوع من الحنين إلى « الجذور » ، اذ لابد من الحكم عليها من خلال الفترة التى أنتجت فيها

---

(٨٠) الشعر السفاردى متأثر بالشعر العربى .

.. وخاصة حركات المعارضة فى أوائل السبعينيات، وعلى حد تعبير مزراحي (ومعنى اسمه بالعبريه « الشرقى») . « إن مايحدث في هذا البلد - اسرائيل- هو نوع من الإبادة الجماعية الثقافية . فمع وجود دولة اسرائيل برزت ديكتاتورية يهود أوربا ضد يهود آخرين لهم ثقافتهم العريقة .. ومن ثم بدأ اليهود الشرقيون يفقدون النكهة الحقيقية لثقافاتهم بتقليد الثقافات الأخرى ، وبهذا فقدوا أرواحهم وهويتهم وتحولوا إلى halturot (أى عمال عبيد وعروض فنية من الدرجة الثانية) وصورة كاريكاتورية وفولكلورية على المسارح الصغيرة»[81] . والأسرة السفاردية فى الفيلم ليست بمعزل عن السياق السياسى والاقتصادى لسنوات ٤٧-١٩٤٨ حيث يصور الفيلم بداية ظهور التقسيم العرقي والطبقى فى اسرائيل . وهو التقسيم الذى أثار السخط والمعارضة طوال العقد الماضى فقد تحول أفراد الأسرة المصرية الثرية إلى عمال فى « دولة على الطريق»[82] . «وكلارا» إلى خادمة ، وهى حالة استثنائية فى السينما الاسرائيلية حيث تجد المرأة العاملة من السفاردى التقدير من خلال عملية التمويه الآلية ، فهى تبدو فى الفيلم -على نقيض الأفلام الأخرى التى تصور الخادمة فيها -كحلية رمزية للطبقة العليا ومن خلال النظرة الضيقة لمستخدميها (ومنتجيها) سواء كان دورها هامشيا كما فى أفلام « أنا أحب روزا» و « قلبان ينبضان » ٧٢٠- Two Heart Beats و «ألف قبلة صغيرة» .. أو كشخصية محورية كما فى فيلم « اليزا مزراحى ٩٩٩» حيث تبدو البطلة -اديتافليدل- عاملة فى محل تنظيف للملابس على طريقة فيلم « صلاح شاباتى» شخصية متناقضة فى سلوكها .. ساذجة وحادة اللسان . والأداء كما فى « صلاح شاباتى » يجنح إلى الكاريكاتورية من خلال حركات الجسم . وكمافى الادب العربى فإن شخصية المرأة السفاردى السينمائية يمهد إليها غالبا بأدوار الخدم، وعندما تؤدى دورا محوريا فإنها تُقَدم كنوع من التفضل. وفيلما «أنا أحب روزا» و« قلبان ينبضان » يستغلان شخصية الخادمة الهامشية لتأكيد الوضع الاجتماعى الرفيع للشخصيات البرجوازية التى تحتل مكان الصدارة والتى تعيش معها. (ان تعيش الخادمة مع مخدوميها فى منزل واحد أمر غير شائع فى اسرائيل) وافتقاد الخادمة الشخصية تذكرنا بتقاليد هوليود فى تصوير الخادم الأسود الوفى. وكمثال فإن شخصية الخادمة فى فيلم « أنا أحب مايك» تحزن لحزن مخدوميها الذين يسرون عنها. ومثل هذا التهميش لايتيح لها فرصة للكلام او الحديث طوال الفيلم ، وهو مايبدو حتى

---

(٨١) عن « توريت جيرتز » فى « عودة مزراحى إلى الشرق - يحدوت احرونوت » ارشيف فيلم جورساليم .

(٨٢) « دولة فى الطريق » هكذاكان يطلق مؤرخو الصهيونية على فترة ماقبل قيام الدولة حيث كانت تعمل المنظمات اليهودية فى كثير من الوجوه كدوله.

فى الانتاج الاجنبى الذى يصور فى اسرائيل. ففيلم « هاناك » الذى يعتبر اول فيلم هوليودى يتعاطف مع القضية الفلسطينية فإن المخرج «كوستاجافراس» يستبعد تماما اليهود الشرقيين من الفيلم ليؤكد على النماذج الحاكمة باعتبارها تمثل نسيج الحياة الاجتماعية لإسرائيل. وهكذا يتجاهل الفيلم الوحيد الذى حاول تقديم بديل للقضية الاسرائيلية الفلسطينية والثنائية بين الشرق والغرب التى تتواجد ايضا بين اليهود فى اسرائيل عن طريق اظهار هويتها الغربية فقط. والحضور الضعيف ليهود « الشرق » لايتمثل إلا فى حضور وتواجد خادمة « هانا » . وفى الروايات البديلة فإن الخادمات يوظفن كرمز أو فى صور فنية بلاغية كما فى رواية «جان جينيت « الخادمات Les Bonnes أو فيلم «عثمان سمبين « L. Noire de –٦٦– لتواجدهن عند نقطة التقاء للاضطهاد الجماعى.. كنساء وخدم، ممثلين لجماعات عرقية مضطهدة كما فى المنزل فى شارع كلوش» . وقصة « قلب بسيط un coeur Simple لـ « فلوبير» تتناول المعاملة الاجتماعية السيئة لشخصية الخادمة بأسلوب يفيض كرامة وكمثال لأفكار « ايرورباخ » عن «دمقرطة» democratization الأدب الغربى المستمدة من جوهر الفكرة اليهودية التى تقول « كل الناس متساوون أمام الرب » . وفى حين تصور بعض الأفلام الاسرائيلية الخادمة وهى تؤدى وظيفتها «المهنية» داخل « حدود » عالم الاشكنازى، فإن فيلم «المنزل فى شارع كلوش » يحتفى بحديث « كلارا» غالبية زمن سرد الأحداث التى تجرى فى منزلها حيث تبدو استقلاليتها. وبالمقارنة بغالبية الأفلام الروائية فإن الفيلم يصور عمق عاطفتها دون اختزال، بل يحرص على توحد وتماهى المشاهد معها فى نضالها كأرملة وأم عاملة . وعندما تبدو فى البداية وهى تنظف أرضية الغرفة فإننا لانراها من وجهة نظر رب العمل بل بعيون ابنها البطل الذى يدرك شعورها بالمهانة والذل، وهو مايبدو فى اللقطة القريبة على وجهه خاصة عندما يسمع ملاحظات مسز « جولد ستين » مخدومتها المثيرة للألم، وسامى الابن يضطر للعمل فى محل مستر جولد ستين ليبدو التماثل فى شبكة الأسياد والخدم . فالمرأة الاشكنازية لديها خادمة سفاردية وزوجها يستخدم عاملا سفارديا، وعلى عكس نمط السفاردى المعادى للثقافة يصور الفيلم « سامى» كمدمن للكتب عندما يسرق فإن مايسرقه هو كتاب، وعندمايحب يحب أمينة مكتبة. وعندما يواجه الإهانة من مدير المحل الفاشى الحاقد عنصريا على العرب والسفارديم فى أول يوم من عمله تنهمر الدموع من عينيه فى لقطة قريبة، ويعلق شريط الصوت بتهكم على الموقف من خلال أغانى الاستقلال المشهورة للمطرب « يافى ماركونى » . . . بعد ألفى عام من النفى يابلادى.. أتت لى وحدى، والفيلم يشير بوضوح إلى حركات المعارضة فى السبعينيات من خلال شخصية «ماكس» (يوسى بولاك)

الشيوعي الاشكنازى الذى يتنبأ فى حوار مع سامى بعد الإضراب بأن العمال سيواصلون استنزاف حياتهم بالعمل، وبأن الكفاح الحالى لن يغير كثيرا من الموقف . كما يؤكد الفيلم على التلاحم بين العامل السفاردى والاشكنازى اليسارى. وعندما يحث « ماكس » «سامى» على ترك عمله لمستقبل أفضل يفاجأن باثنين من قطاع الطرق - المفترض أنهما يدافعان عن مصالح مستر جولدستين -- يهاجمان ماكس منظم الإضراب . وفى قطع متبادل بين ماكس وسامى وهما يلهثان ليمتزج صوتهما معا. وعندما ينظم ماكس الإضراب تسمع ثانية أغنية تحمل حنين نفس الفترة اسمها شقائق النعمان بصوت «شوشان داماري » لتفصل بين مانسمعه ومانراه من كفاح للعمال كنوع من النقد لفترة تاريخية كانت تقترن فى الغالب ببطولات ومثاليات « الصابرا » .

بشكل أسوى الفهود السود بانهم ليسوا ، أولادا ظرفاء ، وفي مشهد آخر يسخرون من جارلهم التحق بالجيش بخطف قبعته العسكرية واستخدامها في لعب كرة القدم وهم يروون حكايات ساخرة عن الجيش وبطولاته ، وهو مايعبر عن شعور بالتمرد إزاء المؤسسة التي يسيطر عليها الاشكناز الذين يحتلون أعلى المراكز الاجتماعية (وهـو نفس الموقـف الذى يقدمه فيلم ، كوكـو في سن التاسعة عشرة ،) وفي مشهد نادي ،الهستدروت ،[٨٦] حيث يلقى المعلم درسا عن الرقص الشعبى – وهـو أحد تقاليد حركة شباب الصابرا[٨٧]– لشباب غيرمتحمس لدراسة هـذه الثقافـة الأجنبية، ومن ثم يتبادلون النكات البذيئة أثناء الدرس . وأغنية ،شجرة الرمان ، التى تصف الطبيعة الرعوية ، من البحر الميت حتى جيريش Jerich تمسخ وتتحـول إلى أغنية تعبر عن احتجاج كرنفالي على مثل هذا القسر الثقافي، حيث يستورد فولكلور اشكنازى – اسرائيلى لنشره بين السفارديم ، بدلا من تشجيع الخلق الذاتى الذى يتوافق مع مزاج ورغبة السكان المحليين ، وعندما يذيع الراديو أغنية يادينشية فإنهم يعترضون على مثل هذه الأغانى التى تنتمى لعالم السلطة التى تذيعها لتسمعها هى فقط، وهى موسيقى تتناقض مع موسيقى الفيلم الشرقية والشبيهة بموسيقى الجاز التى تتواءم مع الخلفية الاجتماعية وشريط الصوت ذاته يوحى بإمكانية الجمع بينهم وبين السود في امريكا. وهى دلالة لها مغزاها للفهود السود في اسرائيل والذين استعاروا اسمهم من الحركة الأمريكية وفي حين تجد مشاهد المؤسسات مثل ، الهستدروت ، (اتحاد العمال) و ، الشباب العامل ، تصور فى أماكن داخلية، نجد مشاهد الشباب تصور فى أماكن خارجية حيث أماكن تجمعهم فى الشارع . هذا التعارض بين اللقطات الداخلية والخارجية على مستوى التناظر يمثل طبيعة العلاقة بين ، المنتمين ، الذين يحتلون بؤرة الحدث.. ، واللامنتمين، الذين يجلسون أمام المبنى الحكومى حيث تتقرر مصائرهم، والذين لن يكونوا اكثر من مجرد ضيوف. وفي مشهد ، الشباب العامل ، ينتظر ، شاؤل ، دوره – مع الشباب السفاردى ، وقد بدا عليه الضيق من خلال حركات قدميه، ثم تنتقل الكاميرا إلى مكتب المحاسب الاشكنازى الذى يجلس مسترخيا وهو يتناول طعامه أثناء قراءته لائحة تتضمن بعض الأسئلة البيروقراطية ليقرر بعدها نوعية العمل الذى يناسبه دون أن يعير ، شاؤل، أدنى اهتمام. كما نرى ممثلى المؤسسات أيضا في المشاهد الخارجية للأحياء إلا أنهم يقتحمون هذا العالم بصفتهم رجال بوليس أو مفتشى بلدية (كما نرى أحد السفاردى فى الفيلم يقوم بتنفيذ إجراءات الأمن الاجتماعى) . والمشهد الذى يقوم فيه رجال البوليس ومفتشو البلدية بتنفيذ أمر الازالة يترجم

---

(٨٦) الغضب الموجه للهستدروت يرجع لموقعه كقوة اقتصادية استفاد منها باكثر من طريقة كنخبة رغم التناقض بحكم ايدولوجيته الاشتراكية .

(٨٧) هذا التقليد يرجع لتراث الفولكلور الروسى منذ الهجرة الثانية SecondAliya (من روسيا) والذين صاروا منظرو الثقافة الاسرائيلية .

حرفيا معنى أن تعيش في الشارع كلما حاولت بناء سكن يزال. وهو مايؤدى بجاره « شاؤل» الى التمرد والصراخ « إن أبناءنا يحاربون العرب ولابد لهم من مأوى .. هذا مستحيل ! منذ متى تهتم بنا هذه الحكومة؟ استمروا في إحضار هؤلاء الـ Vuzvzim (كنية عن الاشكناز) من روسيا[٨٨] .. لن ندعكم تحطموهم – المقصود الأولاد والمنازل – سوف تسيل الدماء هنا – (وهي نفس الصيحة التى سمعت قبل مقتل « شيمون باهشوا » بعشر سنوات ، وهو من السفارديم أيضا قتله البوليس في تل ابيب عندما حاول منع إزالة منزله) . ثم نرى للجارة الغاضبة في لقطة عامة وهي تحرق سيارة البوليس ويقبض عليها. واللقطة العامة تقلل من التماهي مع الحادث الفردى من أجل تجريد شبه بريختى ، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة أخرى على اثنين من المحققين في حماية البوليس وهما يشرفان على نسف المبنى الذى يبدو في خلفية الصورة، بينما يبكى أحد من أفراد الأسرة وآخر يحاول مواساته. فالتماهى هنا يتم من خلال منظور السفاردى ضد غزو المؤسسة. وعلى النقيض من أفلام البيروكاس مثل « فورتونا »، فإن « ضوء في مكان ما » و« المنزل في شارع كلوش » لايقدمان المرأة السفاردى سلبية ، بل تناضل في حدود إمكانياتها. والمضطهد هنا ليس هو الرجل السفاردى المتوحش بل للمؤسسة الحاكمة . وفيلم « ضوء في مكان ما » لايتجاهل سلوك شباب الشارع إزاء المرأة إلا أنه يوضح في نفس الوقت ان السفارديم.. رجلا كان أو امرأة ، ومهما بدت الاختلافات بينهما – ليسوا سوى ضحايا لنفس السياسة . وعنف المرأة نراه ضمن سياق سياسة العنف ، ومن ثم يكتسب دلالة مختلفة تتعارض مع أنماط Kriza « المجانين » و « اللاعقلانية الشرقية » لأنها تعبر هنا عن غضب وعنف جماعة مضطهدة هي بتعبير « فرانزفانون» رد فعل وتمرد في المقام الأول ضد العنف ، وهو عنف يستمد جذوره من « لاتماثل السلطة ».

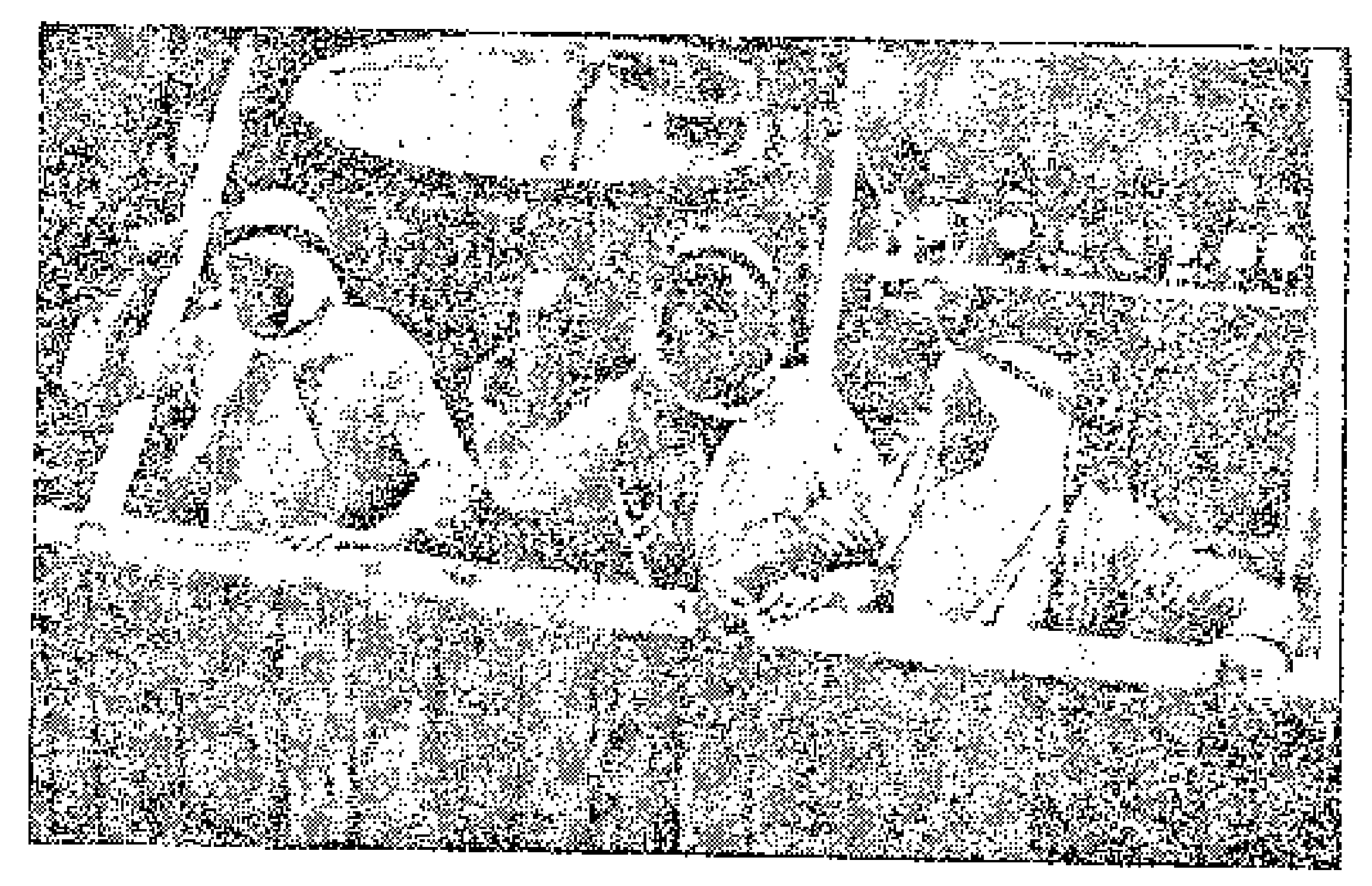
(٨٨) في هذه الفترة حدثت هجرة على نطاق ضخم من الاتحاد السوفيتى حيث حصلوا على امتيازات وافضلية في المعاملة مما سبب في غضب السفارديم الذين لم يعاملوا من الحكومة بمثل هذه المعاملة منذ عقود وهوالموقف الذى عبرت عنه افلام البيروكاس مثل « سالومنيكو ».

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز



فيلم كسانو ١٠ ... فينت دينار - أوديد تيومي



فيلم ثقب في القمر ... العرب كما تصورهم السينما الإسرائيلية

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز

تشكل السينما الاسرائيلية أرضا خصبة لكل من المجاز والتفسير المجازي. ومبعث هذا ليس انتماؤها للعالم الثالث فقط حيث ، حتمية الاستعارات المجازية التي تتسم بها نصوص العالم الثالث، (جيمسون) وإنما لخصوصيات تاريخية وثقافية ترتبط بالثقافة اليهودية ولطبيعة اسرائيل كدولة، ذلك أن التراث المجازي - في الغرب على الأقل - يضرب بجذوره في قصدية المفهوم اليهودي للصفة الدنيوية Temporality كما تتمثل في العهد القديم وتأكيد الشريعة اليهودية على مغزى التاريخ. ففي التراث اليهودي يعتبر الطعام محملا بالمعاني المجازية التاريخية. وطعام ال ، ماتزا، matzah في عيد الفصح Passover Seder يرمز للخروج من مصر والبيض النيء إلى المعاناة من العبودية، والرمان في عيد رأس السنة Rosh Hashana(*) يجسد بذور الحكمة Seeds of Wisdom(1) ، كما أن التفسير والتعبير المجازي ذو صلة بفكرة قصدية اللغة التي تحمل درجات مختلفة من الغموض والخفاء . والتوراة تعزى بحل شفرات تفسيرية كما تتمثل في التفسيرات التلمودية . والتفسيرات الصهيونية تقدم بدورها قراءة غائية(**) Teleological لبقايا التاريخ اليهودي كرخصة للعودة إلى أرض التوراة. وهناك أكثر من مبرر لتوقير واحترام المجاز في نتاج الثقافة الاسرائيلية ، مبررات ترتبط بطبيعة الأم / الدولة الاسرائيلية وبعلاقات الفرد والمصير الوطني، فهي كدولة مازالت في طور التكوين الذاتي .. حدودها الدولية غير واضحة والتساؤل الملح حول طبيعة الهويـــة الاسرائيلية ، والإحساس بالشك إزاء المستقبل، والمسئولية الجماعية إزاء اليهود الذين نجوا من المحرقة (الهولوكست)، تأثير الهجرة من اسرائيل وموجات الهجرات الجديدة اليها، والجدل الدائر حول من هو اليهودي؟ بحيث صار مصير الفرد يرتبط بالمصير الجماعي.. وهو ما أدى في النهاية إلى وعي بالـذات وجد متنفسا له في أشكال من التعبير المجازي ، صار فيه الفـرد مجسدا للأمة كلها، وحيث تتشابك العوامل الشخصية والسياسية والخاصة والتاريخية في خلق موقف يتطلب - صراحة أوضمنيا - خلق مجازيات للبطولة والعزلة والإحساس بالاختناق لتتحول بها دراما الفرد إلى دراما على نطاق الأمة.

(*) هو الاول من شهر تشرى (سبتمبر - اكتوبر) ويعتقد الربانيون من اليهود أن الكتب تفتح في السماء ويكتب أعمال الناس، لذا يعتبر عيد توبة وغفران بالصلاة مدة عشرة أيام . (المترجم)

(1) وكمثال فإن قصة ، الخروج ، كما يقول ميكائيل والزر في كتابه ، الخروج والثورة ، كانت مصدرا رئيسيا لأكثر من جيل دينيا وسياسيا.

(**) الغائية ، الاعتقاد بأن كل شيء في الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة (المترجم).

[سياق الإنتاج]

قبل الحديث عن الأبعاد المجازية للسينما الاسرائيلية ، علينا معرفة الظروف التاريخية والانتاجية لغالبية هذه الأفلام.لقد كان لسيادة أفلام البطولة القومية و « البيروكاس » في الفترة الماضية رد فعل مضاد خلال منتصف ونهاية الستينيات بظهور مجموعة من الأفلام لمخرجين يمثلون جيلا جديدا . أفلام مثل : ثقب في القمر (١٩٦٥) لـ « أورى زوهار» و « ثلاثة أيام وطفل » Three days and child -٦٧- وإقلاع take off -٧٠- وامرأة في الغرفة المجاورة - -٧٦- للمخرج «يتزهاك يشورون » و « رجال الدورية » Patrollers -٦٧- للمخرج «ميشا شاجرير» و « حكاية امرأة » -٦٩- A woman case Affair «جاك كاتمور» والفستان -٦٩- ليهودا نيمان ، والأفلام القصيرة لـ «افراهام هنر» مثل «الغبي» The slower -٦٧- المأخوذ عن قصة لسيمون دى بوفوار Sians .. وأفلام « ديفيد بيرلوف» الذى أخرج فيلمه الطويل « الفاتورة » - -٧٢ The Bill[٢] بعد أن قدم عدة أفلام تسجيلية لحساب الحكومة[٣] . ففى الوقت الذى بدأت فيه أفلام البطولات الوطنية تفقد شعبيتها في الستينات ومع النجاح الجماهيرى لأفلام البيروكاس ، خاصة على يد افرائيم كيشون Ephraim Kishon ومناحم جولان بدأ ظهور تيار جديد لمخرجين جدد يمثلون نقيض السينما التجارية . وقد تشكلت أفكار هذه المجموعة في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، وغالبا أثناء الدراسة من الخارج - خاصة باريس وهى أفلام توحى بدرجات متفاوتة بتأثرها بالموجة الفرنسية الجديدة وأفلام مايكل انجلو انطونيونى وفيدريكو فللينى. وهى الفترة التى بدأ فيها « اورى زوهار» اشتغاله بالسينما قادماً من المسرح وعروض المنوعات - وهو عرف ساد في هذه الفترة ، منه جاء مناحم جولان و« بيتر فراى» و « يوسف ميلو » . ومع أن بعض أفلام « زوهار» تشبه أفلام البيروكاس» مع بعض التميز أحيانا، إلا أنه يعتبر أول من قدم أسلوبا جديدا في الإخراج. وأول أفلامه « ثقب في القمر » - هو أول فيلم روائى - حيث يستخدم فيه الكاميرا المحمولة وأول من استخدم ممثلين من الهواة يمثلون جيلا جديدا ، كما حطم أسلوب السرد الكلاسيكى والقائم على علم النفس التقليدى . ولم تعد موضوعات الأفلام الجديدة تدور حول القضايا

---

(٢) قام « بيرلوف » بإخراج أفلام تسجيلية بتكليف من الحكومة منذ بداية الستينيات مثل « في القدس » -٦٣- بيت المسنين Eldery house -٦٣- تل كاتزير -٦٤- Tel Katzir والتى لم تتفهمها البيروقراطية الحكومية، فقررت عدم عرضها لأنها لاتقوم بالمهمة التى صنعت من أجلها، انظر « ديفيد بيرلوف » والسياسة في السينما» في مجلة Prosa (فبراير ١٩٨٢) ، ص ٣٧-٣٨.

(٣) رغم ان الفيلم انتج عام ١٩٦٨ إلا أنه لم يعرض إلا عام ١٩٧٢ لمشاكل في التمويل .

السياسية والاجتماعية من منظور صهيوني/ اسرائيلي ، بل اهتمت بأزمة الفرد والبطل ، العالمي» في محاولة لخلق سينما نوعية متحررة من كل الالتزامات الاجتماعية والسياسية ، وهي الاتجاهات التي صارت نموذجا تحتذيه الأفلام الشخصية في السبعينيات والثمانينيات.. ومن ثم فقد شكلت بالتدريج تيارا كبيرا في السينما الاسرائيلية وبتعضيد من النقد السينمائي .

ولكي ندرك أيضا مدى إسهامات هذا التيار ، علينا معرفة خلفية صناعة السينما في الخمسينيات والستينيات ، فرغم وجود بنية تحتية فنية للصناعة والتي تشكلت بعد قيام الدولة ، إلا أنها لم تحظ بالاعتراف بها كفن . وفي حين أشار ، ودرو ويلسون ، لفيلم جريفث «مولد أمة ، بأنه «التاريخ مكتوبا بالضوء » ، وتأكيد لينين ، على أن السينما بالنسبة لنا أهم الفنون » ، اعتبرها زعماء المؤسسات الاسرائيلية مثل بن جوريون ، ثقافة فرعية ، و « مضيعة للوقت » . وفي حين استفاد المسرح من الإعانات الحكومية لوزارة التربية والثقافة مما سمح بالتجريب ، كانت السينما خاضعة لإشراف وزارة التجارة والصناعة . وبعد موافقة الكنيست على إصدار قانون ١٩٥٤ لتشجيع السينما وضعت وزارة التجارة قانون عائد الضريبة Tax return عام ١٩٦٠ والذي مهد الطريق لانشاء شركات انتاج ودخول القطاع الخاص ميدان الانتاج . ولقد ساعد هذا القانون خلال الستينيات، وخاصة بعد التنمية الاقتصادية التي أعقبت عام ١٩٦٧ ، زيادة الانتاج ، الذي صار بإمكانه تحقيق ربح في السوق المحلي، وهي المشكلة التي كانت تواجه صناعة السينما نظرا لصغر سوقها الداخلية وعدم وجود نظام للتوزيع الخارجي.. إلا أن هذا الدعم لم يتح الفرصة لازدهار السينما غير التجارية . والجوائز التي كان يمنحها مجلس الثقافة والفنون تحت إشراف وزارة التربية والثقافة للسيناريوهات النهائية، والجوائز السينمائية للأفلام ذات الجودة quality Film والتي بدأ توزيعهـا منذ أوائل السبعينيات، لم تكن تكفي تمويل الانتاج الفعلي لفيلم ودعم البنية التحتية للسينما غير التجارية . ومع فشل الأفلام الأولى للمخرجين الجدد جماهيريا أحجم المنتجون عن مواصلة الدعم لها. وكانت النتيجة .. انقضاء فترة زمنية طويلة بين العمل الأول لهؤلاء المخرجين والعمل الثاني . وكمثال : فقد كان على المخرج «يهودا نيمان» ان ينتظر ثمان سنوات بعد إخراج فيلمه الأول « القمصان » ليخرج فيلمه الثاني « قوات المظلات » The Paratroopers ، وأن ينتظر «يتزهاك يوشورون» Yitzhak Yeshurun تسع سنوات بعد فيلمه الأول « امرأة في الغرفة المجاورة » A woman in the next room ليخرج فيلمه الثاني «الجوكر» Joker –٧٦– .

كما أدت صعوبات التمويل الى طول الفترة الزمنية بين كتابة السيناريو للفيلم وبين إنتاجه الفعلي،

فقد انقضت خمس سنوات مابين كتابة سيناريو فيلم « بلفير » Belfer لـ «ايجال بيرنستين » لانتاجه عام ١٩٧٨. لذا .. ظلت الأفلام الشخصية قليلة طوال النصف الأول من الستينيات حتى نهاية السبعينيات، حتى ظهر بالتدريج نموذجا بديلا للانتاج يعتمد على مشاركة مجموعة صغيرة من المخرجين والمصورين والممثلين والممثلات في إنتاج كل منهم، كما حدث في فيلم «الدورية » للمخرجة «ميشا شاجرير» الذى كتب له السيناريو « افراهام هفنر» وكان مدير الإنتاج «يهودا نيمان» .. كما شارك «يتزهاك يوشورون » مع المخرجة في أعمال مابعد الانتاج. كما ساعدت «ميشا شاجرير» المخرج «يتزهاك يوشورون» في فيلمه « امرأة في الغرفة المجاورة »، وقام « جيداليا بيسر» (الذى لعب بطولة فيلم «ترانزيت » –٨٠–) دورا هاما في فيلم الحصان الخشبي –٧٧– Rocking horse للمخرج « ياكي يوشا »، وقام بتصوير الفيلمين « ايان روزنبرج » ، كما قام المخرج دانيل فاكسمان بدور المصور في « الحصان الخشبي ». فضلا عن الاستعانة بأكثر من أسلوب للتمويل .. مثل ضغط نفقات الإنتاج .. وتصوير الفيلم ١٦ مم ثم تكبيره ٣٥ مم بعد ذلك ، «والاقتصاد في تكاليف الدعاية، والاستعانة بقروض شخصية أو حكومية من وزارة التجارة أو القطاع الخاص أو بطريق التمويل الذاتي . ومنذ فيلم « الحصان الخشبي » بدأ العمل بنظام النسبة .. حيث يتقاضى الفنانون والفنيون نسبة من عائد أرباح الفيلم بدلا من الأجور، باعتباره عمل من « أعمال الحب » أكثر منه كسبا للربح .

وقد أدت الصعوبات المالية لأفلام السينما اللاتجارية، إلى جانب تفضيل الحكومة في دعمها لمختلف الألوان الفنية الأخرى ، الى صراع بين المخرجين والنقاد والحكومة من أجل مزيد من الدعم لها. لذا فقد شكل المخرجون عام ١٩٧٧ اتحادا ساهم فيه كل من « نسيم ديان » و « رينين شورر» و«يهودا نيمان» و«ناداف ليفتان » و « راشيل نعمان » و «أوزى بيريس» أطلقوا عليه اسم كياتز Kayitz أو « السينما الاسرائيلية الشابة» .. والتي تعني بالعبرية أيضا « صيف » ، وعملوا على كسب دعم الدوائر السياسية للمشروع. وقد عبروا عن آمالهم المشتركة – في بيان نشر في مجلة كولنوا Kolnoa السينمائية – في إيجاد لغة سينمائية جديدة، مع التأكيد على أنهم « لايجمعهم اتجاه سياسي أو جمالي واحد ، وإن كان يجمعهم الإيمان باستراتيجية للانتاج تتمثل في انتاج أفلام ذات ميزانية بسيطة وفريق عمل قليل .. أى العمل الذى يناسب ظروف اسرائيل الحالية .. آملين في أن تغير الحكومة من سياستها إزاء السينما » لإمكانية عمل فيلم واحد على الأقل كل سنة لكل مخرج، دون اعتماد على شباك التذاكر بحيث لايعوق سقوط فيلم لمخرج إمكانية استمراره في الإخراج

مستقبلا،[٤]. وقد أدت جماعات الضغـط إلى إنشاء « صندوق تمويل وتشجيع الأفلام ذات الجودة Quality Film مما ساعـد على زيادة إنتاج هذه النوعية من الأفلام، وفي مساعدة المخرجين الشبان على إخراج أول أفلامهم الطويلة ، وبينما كـانت أول أفلامهم تعتمد على الجوائز والمنح الدراسية التي ساعدت في أوائل السبعينيات على انجاز أفلام مثل « لين دانيـيل واكس -٧٤- لـ«أفرهام هيفنر» و« عزيزى ميخـائيل My Darling Michael لـ « دان ولمـان » و« قوات المظلات » ليهـودا نيمان، فإن الأسلوب الجديد كان يسهم في إنتاج الفيلم بحوالي سبعمائة ألف دولار، وهو النظام المعمول به في بلدان اوربا الغربية مثل فرنسا والمانيا وهولنده وبلجيكا والسويد ، وهي الإعانة التي ساعدت على إنتاج مجموعـة من الأفلام ذات النوعية مثل « ترانزيت » لدانيل فاكسمان و« اللعبة الحقيقية » -٨٠- للمخرج «افي كوهين » و« ممنوع اذاعته » - ٨١ - Not for Broadcast لـ « يا أود ليفـانون » واغسطس ثانيـة - ٨٢- Repeat Dive لشيمـون اونان و«ليفا» لـ «إيتان جرين» . ومن هنا استطاعت السينما اللاتجارية ان تحقق خلال الثمانينات سيطرة نسبية وصلت أحيانا إلى نصف الانتاج الكلي (وكان لعمل مناحم جولان في هوليود أثر على قلة عدد الأفلام التجارية في اسرائيل حتى عاد إليها لتصوير أفلام أجنبية بها).

وقد رافق تشجيع الأفلام ذات النوعية مشاكل جديدة للسينما التجارية، فقد اتخذت وزارة التجارة من أجل تشجيع صناعة السينما قرارا يقضي بتحصيل ضريبة بنسبة ٥ر٢ ٪ على كل تذكرة للأفلام الأجنبية ، يخصص دخلها لصالح السينما. وكان مجلس ادارة الصندوق الذي يتبع وزارة التجارة والصناعة يجمع بين ممثلين عن أصحاب دور العرض والموزعين والمنتجين والمخرجين وبعض أعضاء مركز الفيلم الاسرائيلي الذي يتبع وزارة التجارة والصناعة، كما أجرى صندوق تشجيع الفيلم الاسرائيلي تخفيضا قدره ٨ر٣ شيكل جديد[٥] على كل تذكرة مباعة للفيلم الاسرائيلي، وهو مايعني مزيدا من العائد لأي فيلم يحقق نجاحا جماهيريا . إلا أن هذا العائد لم تحدد نسبته حتى السنوات الأخيرة عندما حدد بثلاثمائة ألف متفرج.. ثم خفض إلى مائة ألف . بمعنى أن المخرجين كان عليهم أن يناضلوا للحصول على إعانة اضافية لاتعتمد على الكم بل على الجودة والنوعية . وكان من جراء تذبذب سياسة الصندوق إحباط المستثمرين ، وهي السياسة التي يعزو اليها- جزئيا-

---

(٤) انظر مجلة « كولنوا Kolnoa عدد ١٤ (صيف ١٩٧٧).

(٥)انظر : مائير شنايتزر وضع السينما الاسرائيلية - جزء أول - في Hadashot « هاداشوت » بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ والجزء الثاني في ٢١ سبتمبر ١٩٨٥.

اختفاء أفلام « البيروكاس » فى هذه الفترة [٦].

ومع أن الهدف من الصندوق هو تشجيع الأفلام ذات الجودة أو « النوعية » بإنتاج عشرة أفلام كل سنة عن طريق تمويلها بنصف تكاليف الانتاج، فإن الصندوق لم يستطع التمويل إلا بثلث التكاليف وبانتاج مالايزيد عن ستة أفلام فى السنة، وكما أشار النقاد السينمائيون فإن المشكلة الجوهرية تكمن فى موقف الحكومة من السينما إزاء الفنون الأخرى، ذلك أن مجلس الثقافة والفنون لايمنح السينما سوى ٧ر٢ ٪ من ميزانيته (١٣ مليون دولار) فى حين يمنح المسرح ٣ر٢١ ٪ من الميزانية والمتاحف ٥ر٢٤ ٪ وفرق الاوركسترا السيمفونى ٤ر١٩ ٪، .. وحتى الميزانية المخصصة للسينما يحصل معهد الفيلم الاسرائيلى على خمسها، مما يشكل عبئا على النسبة المخصصة للانتاج. لذا بات واضحا أنه لا أمل فى تمويل الأفلام ذات النوعية نفسها مستقبلا .. لامحليا ولاخارجيا، وبهذا فمن الصعب أن نتحدث عن صناعة سينمائية.

ورغم هذا فمن الملاحظ تطور ما فى الأفلام الشخصية مقارنة بفترة نهاية الستينيات حيث كان مخرجو الموجة الجديدة محرومين من سينماتيك وجمعيات سينمائية وأقسام أكاديمية، وحيث كان همهم الى جانب الإخراج الاعتراف الثقافى بفن السينما بأمل أن تكون السينما الاسرائيلية أداة تعبير ثقافية . الآن « أنشئت » السينماتيك فى بداية السبعينيات ومعهد للسينما وأقسام لها فى جامعة تل ابيب ومدرسة « بيت تزفى» Tzvi مما ساهم فى خلق جيل سينمائى جديد، وفى نشر الثقافة السينمائية، كما ساهمت مجلات سينمائية مثل « كلوزآب» و « كولونوا» بدورها فى هذا المجال ، كما تم فى الثمانينيات افتتاح أرشيف القدس السينمائى، ونجاح مهرجان القدس والمهرجان الدولى للطلبة الذى تتبناه جامعة تل ابيب. كل هذه الانشطة ساهمت فى انتشار الثقافة السينمائية، وهو مالم يكن موجودا أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات .

---

(٦) وكمثال فإن إفلاس « جورج أوفاديا » يرجع لحد ما لتذبذب هذه السياسات .

ثقب فى القمر (١٩٦٥)

(Khor ba Levana)

يختلف مخرجو الأفلام الشخصية عن الموجة الجديدة الفرنسية فى أنهم بلاتراث ثقافة بصرية أو سينما تجريبية ، ورغم عدم وجود موجة طليعية سينمائية إلاأن المخرج « يورى زوهار» استطاع- خاصة بفيلم « ثقب في القمر »- خلق عمل غير تقليدى يرتبط بشكل رمزى بسياق الثقافة الاسرائيلية، وباستثناء أفلامه اللاتجارية مثل « ثقب فى القمر» و«ثلاثة ايام وطفل» و « إقلاع » وثلاثية : توم البصاص أو المتلصص -٧٢- وعيون كبيرة - ٧٤ - وانقذوا حارس الساحل -٦٧- فإن غالبية أفلامه الطويلة تستمد جذورها من الترفيه الشعبي، فقد أخرج الكثير من الأفلام التقليدية وغالبيتها كوميديا مثل، موش فنتليتور - ٦٦- Moishe Vintlator و «جيراننا » ، كما قام ببطولة معظم أفلامه ، (وقد بدأ حياته مع الممثل توبول» في فرقة الترفيه العسكرية «هاناهال» Hanahal واستمر مع فرقة « البصل الأخضر » ، كما مثل فى أفلام لمخرجين غيره .. فى أفلام البطولة القومية مثل : عمود النار - ٦٠ - و« الرمال الحارقة » للمخرج « رفائيل يتسباون» ، وفى دور صغير فى فيلم « الخروج » ، فضلا عن ادواره فى أفلام البيروكاس «٩٩٩ أليزمزراحي» و«إنهم يسمونني شميل » -٧٣- لجورج أوفاريا. وارتباطة العميق بوسائل الترفيه الشعبية يجعله مختلفا عن معظم مخرجى الأفلام الشخصية ويمثل حالة استثنائية . وفى حديث صحفى معه لم يهاجم السينما التجارية بنعتها « سيئة » كما يفعل نقاد سينما ومخرجو الأفلام ذات النوعية Quality وهو يقوم عادة بالأدوار الرئيسية في معظم أفلامه لأنه على حد تعبيره « أرخص ممثل يمكن الاستعانة به»[٧] . وبهذا استطاع العمل بغزارة مثل « مناحم جولان» و« افرايم كيشون » أبرز شخصيتين فى صناعة السينما - وكان يحدوه الرغبة فى اخراج أفلام غير تقليديه مثل « ثقب فى القمر » ، إلا أن فشل الفيلم اضطره لإخراج أفلام تقليدية. ومع هذا فقد استطاع أن يقدم أسلوبا غير مألوف في بعض أفلام الروائية، وفى عشرات الأفلام الدعائية التى أخرجها وفى مسلسله التليفزيونى « لول » [٨]الذى قدمه فى أوائل السبعينيات . وقد تكلف إنتاج فيلمه التجريبى « ثقب فى القمر » مائة الف دولار، وهى ميزانية ضئيلة نسبيا استطاع الحصول عليها من المنتج «موردخاى نافون » واستوديو جيفا

---

(٧) رينين شورر: التجربة السينمائية : الصابرا فى أفلام زوهار : كولونوا (شتاء ١٩٧٨) ،عدد ١٥ -١٦ ، ص٣٥.

(٨) المرجع السابق .

Geva ، والعمل لأول مرة بأسلوب نسبة الأرباح، حيث يتقاضى طاقم الفنانين والفنيين نسبة ضئيلة من أجورهم بالإضافة إلى نسبة مئوية من عائد أرباح الفيلم بعد عرضه. ويعتمد الفيلم على فكرة لزوهار اشترك في كتابة السيناريو ، آموس كينان ، كما قام بدور البطولة والإشراف على الانتاج بتصميم الديكور الفنان ، يجال توماركين ،[٩]. والموسيقى ، ميشيل كولومبو، والمونتاج ، آناجوريت ، وشارك في تمثيله نجوم اسرائيليون ، وقد استقبل الفيلم بحفاوة في العديد من المهرجانات مثل ، كان ، و ، لو كارنو ، ومن النقد السينمائي في الصحف والمجلات مثل ، سايت آند ساوند ، و ، فارايتي، و ، نيويورك تيمز، و ، ليموند، و ،بوزتيف، و ، سينما ٦٥ ، . وقد استوحى زوهار فيلمه عن فيلم هللويا أورترتيمة الشكر - Hallelajah the Hills -٦٣[*] أدولف ميكاس والذى شاهده أثناء زيارة له في باريس ، خاصة في محاكاته التهكمية. ويعتمد الفيلم على المجاز لكل من الفيلم نفسه والسرد الصهيوني السائد . وأسلوبه في عدم خلق الإيهام يثير الفضول ، ليس فقط لتماسك العالم الروائي الذى يقدمه، بل - وكما سنرى- لتماسك عالم الواقعية الصهيونية .

وقصة الفيلم ، الشظايا، تدور حول تزلينك - اورى زوهار- الذى يفتتح كشكا في صحراء النقب Negev إثر وصوله ميناء حيفا على طوف . وسرعان مايكتشف صباح اليوم التالى ان ،مزراحى ، ، افراهام هيفنر - القادم من اللامكان قد افتتح كشكا آخر [١٠]، ونظرا لعدم وجود زبائن في مثل هذا المكان يضطر الاثنان لتبادل البضائع فيما بينهما . ويتخيلان سرابا على شكل حسناء - الممثلة الفرنسية ،كريستيان دانكور، - وسرعان ماتتحول الرؤى إلى واقع ، والى العديد من الحسناوات. وأثناء حيرتهما يحضر ضيف - ، نوبول ، والذى ارتبط اسمه حينذاك بفيلم صلاح شاباتى ويخبرهما: إن أردتما الشهرة عليكما بإخراج أفلام كما فعلت ! وعملا بنصيحته يستعيران كاميرا من ، أورى زوهار، وفريق العمل اثناء إخراجه فيلم ، ثقب في القمر ، . ولأنهما بلا سابق خبرة فإنهما يقدمان لاشيء .. فوضى من ، الموضوعات المتضاربة حيث نرى رعاة البقر يطلقون النار على العرب، وساموراى يصارع طرزان ، وشارلي شابلن يسير بطريقته المشهورة في مكان يشبه أفلام الغرب الأمريكى، وعندما يصيح فيهم ، مزراحى، طالبا منهم التوقف يهاجمه الهنود بالبلط، وعندما يصرخ ، قطع ، تتجمد صورتهم على اللقطة التي يهاجمونه فيها، وما أن يصيح

---

(٩) حدث تغيير درامى كبيرفي الفيلم عن السيناريو.

(*) فيلم كوميدى انتاج ١٩٦٣ ومخرج الفيلم هو شقيق (جوناس ميكاس) وكانا من اوائل من ناد في بداية الستينيات بسينما امريكية جديدة من خلال صحيفة ، صوت القرية ، ويمثل هذا الفيلم تجربة فنية جريئة من دون كل افلامه في استخدامه للزمن والشخصيات (المترجم).

(١٠) بروجرام فيلم ، ثقب في المرآة ، تحريرا ميكام جيروفتش ، ١٩٦٥.

شخص آخر حتى تستأنف حركة اللقطة ثانية، ويشير «مزراحي» على «تزلنيك» لمنع هذه الفوضى وفرض نظام للعمل : «عليك بإحضار متخصص لكل موقف من مواقف الضحك والحب والتحليل النفسي والعنف، وهي العناصر الأربعة التي تقوم عليها صناعة السينما، وهكذا تبدأ اختبارات الشاشة للنساء ويدور نقاش بين المتخصصين حول «النظرية» و «العناصر الأربعة» وماسيتم من تعديلات. هذا الاستهلال التهكمي حول شفرات صناعة السينما يمثل بنية الفيلم ويزودنا من خلال الإخراج الكلاسيكي بالأساس الذي يقام عليه بناء عالم السينما الخيالي لفيلم من داخل الفيلم. وفي جو سريالي يذكرنا على الفور بأعمال جابرييل ماركيز وميل بروكس ، حيث تثور الغوريللا غاضبة من دورها وتدمر مدينة الفيلم الكارتونية، يعقبها خطبة على الطريقة الصهيونية حول البناء والخلق وإنشاء مكان حقيقي يمكن العيش فيه ، ويقوم العمال ببناء مدينة حقيقية بدلا من الكارتونية، وتحمل امرأة لمدة أحد عشر شهرا نظرا لأن السيناريو لم يحدد موعد ولادتها. ورغم أن بمقدورهما تحديد النهاية يبدو عجزهما ازاء عالم فرض نفسه على «الواقع» ، عالم له قوانينه وشفراته في مثل هذه المدينة المجنونة حيث يبدى فيها الأشرار ضيقهم من أدوارهم كأشرار والطيبون وقد ملوا أدوارهم ، وحيث يبدو الإنهاك على رجال العصابات ورعاة البقر والهنود لاستئناف القتال ، مما يدفع الجميع إلى التمرد على خالقيهم.

ويعتبرالفيلم من أكثر الأفلام الاسرائيلية تحررا في التجريب بلغة سينمائية محطما شفرات السرد الكلاسيكية التي تميزت بها أفلام البطولة القومية، حيث يتصدر السرد الحديث البناء السينمائي والذى يتطلب مشاركة فعالة من جانب المتفرج بطريقة تذكرنا بإسلوب السينما البديلة في الستينيات(أعمال بروس كونور– كينيث انجر – أدولفاس ميكاس) ، كما يلفت أنظارنا إلى كونه بناء خيالياً وإلى طبيعة كل الأفلام كمنتجات صناعية . وطبيعة شكل الفيلم تبدو من البداية ، من خلال عنوان الفيلم والتي لاتمت بصلة للفيلم . (كان الاسم الأصلي للفيلم «دعنا نصنع فيلما») ، فالفيلم لايقدم لنا شيئا عن القمر أو الثقب ، كما لم يقدم «لويس برنويل» شيئا عن كلبه الأندلسي!. وأيا كان الأمر فإن الرفض في حد ذاته يضعنا أمام امكانيات الفيلم الخيالية ، يقول المخرج عن عنوان فيلمه :

«لايوجد ثقب في القمر، أي عاقل يدرك هذا .. ولكن لأن «ثقب في القمر» مجرد فيلم.. فبإمكاننا أن نقدم ثقبا في القمر ، ولو لم يكن فيلما ماوجد هذا العنوان لأن القمر بلا ثقب»[١١].

---

(١١) المرجع السابق .

عبثية عنوان الفيلم اذن تشير إلى تحطيمه لمفهوم الواقعية .. فالصور لاتفصح عن العالم بل عن ذواتها، وبتحرر الفيلم من الإيهام يبدو أن السرد الفيلمي ليس سوى وسيط يفرض نفسه على كل الموضوعات .. سواء كانت « ويسترن» أم ميلودراما وتتخلل كل الشفرات السينمائية من المونتاج إلى الاخراج. ومع ان الفيلم يعتمد أساسا على تقاليد أفلام المطاردات المجنونة لكوميديا الثلاثينيات فإن سياقه الداخلي intertext أكبر من هذا. فأسلوب المحاكاة التهكمية يعيد للأذهان كل موضوعات الأفلام الكلاسيكية كجزء من مخيلة بطله « تزلينك» و « مزراحي » حول المدينة – الفيلم، لكن سرعان مايتخذ وضعه الخاص والمستقل « خارج » ذاتية مخرجيه . كما يشير الفيلم أيضا الى العديد من النماذج الأولية archetypes في تاريخ السينما على مستوى الأفراد .. شارلي شابلن – كينج كونج – طرزان– وعلى مستوى الموضوعات .. أفلام رعاة البقر والهنود والعصابات والمخبر السرى (البوليسية) ، وإلى نماذج خاصة ترتبط بتاريخ السينما الإسرائيلية .. الرواد – البالماخ – العرب. كما يتعرض لنماذج متعددة لشفرات سينمائية ويبرزها من خلال بعض المشاهد مثل .. مشهد النزال فى أفلام الغرب « والهارى كارى » فى أفلام الساموراى. وسرقة البنك فى أفلام العصابات .. والنهاية السعيدة للميلودراما (حيث تنهض فجأة امرأة قعيدة من على الكرسى وهى تصيح : إننى أمشى) والاستخدام الجسدى للكوميديا الهزلية Slapstick ، والتداخل العبثى فى مزج الخيال بالواقع كما فى السينما السريالية ، وأسلوب المقابلات فى سينما الحقيقة (وقد استعان المخرج فعلا بلقاءات مع نساء لإجراء اختبار سينمائى للفيلم) . كما يتحدث الفيلم عن شخصيات أدبية مثل « دون كيشوت » و «هاملت» وتوم جونز» ويبدو تأثره بالموجة الفرنسية الجديدة وخاصة « جودار » فى مشهد الحب حيث تخلو وجوه الممثلين من أية عاطفة ، والإيقاع البطىء للقبلات بينمايعبر التعليق المصاحب له عن عدم وجود علاقة بين الزواج والحب والمادة المكتوبة بالفرنسية تزيد هذه الملاحظة.

كما يشير الفيلم إلى نظام توزيع الأدوار فى هوليود حيث يؤدى الممثل أدوارا مختلفة لكن ضمن نفس النوع . فالممثلة « شوشيك شان » مثلا تلعب دور المرأة الفتاكة « أو مصاصة الدماء » ، وآريك لافى يلعب دور الطيب ، فى حين يمثل « شمويل كراوس » دور الشرير و«زائيف بيرلنسلى» دور المثقف ، كما يتهكم فى أحد مشاهد الفيلم من نظام النجوم الهيوليودى حيث تظهر الممثلة «شوشيك شان» وهى تهبط بحقارة سلم الطائرة وهى تؤدى بعض مستلزمات النجمة من حركات وأوضاع أمام الكاميرات والجماهير محتشدة ، وحيث يتحول كرسى المخرج إلى عرش لكلب ! كما يستعين الفيلم بشفرات سينمائية خاصة ومميزة لتحطيم صورة الواقع التقليدية كما تقدمها أساليب

السرد السينمائية المألوفة عن طريق تثبيت الكادر في المواقف الهامة كما في مشهد محاولة الهندي اغتصاب الحسناء الشقراء، أو محاولته قتل « مزراحي » وذلك لإطالة زمن السرد في مواقف درامية معينة، كما يسخر الفيلم من مونتاج مشاهد النزال في أفلام الويسترن حيث نرى الخصمين يتساقطان فوق بعضهما عدة مرات، وفي كل مرة نراهما من زاوية تصوير مختلفة ، وهو اسلوب للمونتاج الغريب الذي يستخدم في مشهد جولة « تزلتيك » السباحية وهو يجري في عدة اتجاهات مختلفة مع قطع سريع على كل لقطة ، وفي مشهد هاملت الذي يلقي فيه مونولوج « أكون أولا أكون » حيث يقفز في حمام سباحة فارغ، وبدلا من أن نراه يصطدم بأرضية الحمام نرى بدلا منه رجلا يهوى من فوق مبنى شاهق ليسقط فوق حمار ، كما يبرز المونتاج – في بعض الحالات – دور الفيلم كوسيط بين الفنون الأخرى. ففي أحد مشاهد الاختبار السينمائي نشاهد امرأة ترقص في مكان محدد، وسرعان ماتراها تطير قفزا حول خشبة المسرح من خلال المونتاج ، ومن خلال شكل من أشكال اختبار الإبدال السينمائي(*). تراها بعد ذلك في لقطة ثابتة وقد اختفت – هذه المرة – رشاقتها وبدت في صورة مزرية ، والاستخدام الزائد للحركات البطيئة والسريعة واللقطات النيجاتيف وزوايا الكاميرا لأعلى وأسفل بشكل مثير يشتت التجانس الطبيعي ووحدة الصورة. وبدلا من أن يحرص على التجانس فإن الفيلم يعمل على صدام شفراته، حيث يصاحب عنف طرزان موسيقى كلاسيكية رقيقة ، مع استخدام تكنيك الريبورتاج التليفزيوني لاذاعـــة قصص أشبه بالحواديت، كما نشاهد الاستعدادات التي تجرى قبل التصوير حيث نرى الشريف يقــوم بإعداد مكياجه وعملية تزامن الصوت مع الصورة، وعند هبوط الطائرة نرى عامل فني الصـــوت أثناء تسجيله ضجيج هبوطها أرض المطار. كل هــذه العمليات تتم بشكل طبيعي وحرفيا كما في موقف مشهد الحب الغريب بين الغوريلا والحسناء عند سقوط قناع القرد.. ومن ثم ظهور وجه الممثل ومحاضرات الخبير السينمائي في الفيلم تفكيك deconstructionللمخطط الفيلمي والتصنيفات الاكاديمية. فالمحلل النفسي الذي يعالج مريضة نفسية تأمل بالعمل في الفيلم ، يبدى لها نصيحة أبوية تتعلق بالممارسة الجنسية ، بينما يلتهم كميات ضخمة من الطعام (أدى دوره « دان بن أموس وهو كاتب بوهيمي مشهور بنزواته الجنسية وهو مايضفي مزيدا من السخرية للمشاهد الاسرائيلي) . وكمثال فهو يقول لواحدة منهن بأنها لن تحرز تقدما إلا اذا تعلمت كيف «تعطي» ، وهي كلمة تشير جنسيا في

(*) اختبار الإبدال Comutation Test : اى اختبار الاسلوب المستخدم عن طريق استبدال اسلوب بآخر لمعرفة مدى ملاءمته ومدى نجاح الأسلوب القائم مثل تغيير وجهة النظر في الرواية (محمد عناني / المصطلحات الادبية الحديثة، ص ١١ ، لونجمان ط ٢ (١٩٦٧)– المترجم –

العامية العبرية إلى من تمنح جسدها للرجل الذى ، يأخذ ، ، وبهذا يسخر المخرج من التحليل النفسى والإخراج فى اهتمامهما الزائد بالجنس ، أما المدعى الثانى ، الخبير ، فى الضحك والعنف والحب فهو لايقدم سوى المزيد من الكليشيهات السينمائية ، وهى خبرات مستمدة من الأعراف السينمائية مثل الفطاير التى يقذف بها على الوجه فى الأفلام الهزلية لإثارة الضحك ، وهو كلام نسمعه دون أن نراه ، وهو مالايدفعنا إلى الضحك ، تماما كما أن إعادة تمثيل مشاهد العنف الرومانسية التى لاتثير فينا التوتر أو الرغبة الجنسية لأن أداءها كان آليا، كما وأن التصنيف التحليلى categorization يبدو مفتعلا، فالخبير فى ، الضحك ، يرفض تفسير معنى ، عنف ، بدعوى أن مشاهد العنف ليست من اختصاصه . ومايثير الانتباه أن الفيلم يقدم لنا مراحل إنتاجه، خلال مشاهد الاختبار السينمائى نجد اسم الفيلم على الكلاكيت (لوحة التصوير) clapboard وتاريخ التصوير الفعلية، وهى مشاهد تشكل جزءا من قصة الفيلم .. فى محاولة «تزلنيك» و «مزراحى» مثلا فى إخراج فيلم وهى إشارة لكل من الفيلم الأصلى والفيلم داخل الفيلم. والمخرج ، زوهار، يظهر شخصيا أثناء مقابلات الاختبارالسينمائى لإقناع المرأة بأنه اختبار حقيقى و، فرصة العمر، للعمل مع المخرج المشهور «يورى زوهار»، كما يستعين الفيلم بالأصوات الحقيقية أثناء التصوير كما فى حوارطاقم الفيلم وهم يسألونه ومن ثم إزالة الفواصل والحدود بين الفيلم ذاته والفيلم داخل الفيلم، وأحيانا يبدو طاقم التصوير أثناء تصوير مشهد حوار، وفى أكثر من مرة بدت كاميرا تزلنيك ومزراحى وهى تتجه مباشرة لتواجه كاميرا ، ثقب فى المرأة ، ، وبهذا فإن المشاهد (ومعه الممثلون الذين يوجهون حديثهم للكاميرا) يكسر حاجز الفضاء الخيالى (الروائى) . والفيلم بإشارته إلى كيفية صنعه يشبه فيلم ½ ٨ للمخرج فللينى فى اعتماده على خطة إظهار مدى الفوضى التى تصاحب الإخراج، وهى الفوضى التى تؤدى إلى النقيض .. النظام ممثلا فى الفيلم ذاته ، ورغم الجهد الفائق الذى بذل لإخراج الفيلم وبرغم محاضرات المتخصصين إلاأنه فشل فى بناء عالم سينمائى متكامل.

إن مايميز الفيلم عن غيره من أفلام الموجة الاسرائيلية الجديدة هو تبنيه لاستراتيجية سينما بديلة ضمن السياق الاسرائيلى. وتخلص الفيلم من السرد التقليدى وأعراف الموضوعات البالية يمتزج ويتداخل مع السينما الصهيونية فى إطار المحاكاة الساخرة Parody ، فالسرد الرئيسى للفيلم يتبنى السرد الصهيونى المسيطر .. وإن يكن فى قالب كوميدى . فالمهاجرون يصلون إلى الصحراء لتحقيق حلمهم فى عالم جديد ، ورغم ماواجهوه من صعاب فقد أصبح حلمهم حقيقة .. بازدهار الصحراء. وماحققته الصهيونية من إنجازات يقابله الأمل فى إقامة صناعة سينما نامية يمكنها

تجاوز العقبات.. سينما مزدهرة تمثل « معجزة » أخرى من معجزات البناء.. والفيلم في حد ذاته عمل طليعي يشق الطريق لتبني استراتيجيات سينمائية جديدة في طرق الانتاج ومستوى الموضوعات . ورحلة الفيلم الخيالية تجري أحداثها على نفس الموقع الكلاسيكي لأسطورة الصهيونية .. الصحراء.. ورؤيا الصهيونية في ازدهار الصحراء وأوهام الذكوره بالحسناوات في الفيلم تصبح « حقيقة » بفضل قوة الإرادة التي تحول بها السراب إلى « واقع » عندما اتخذ أصحاب الرؤى visionaries (المبادرة الى عالم « الفعل» ، وكما يقول شعار هيرتزل : « إن أردت فلاشيء مستحيل » يرد « مزراحي » : «لو أردت بناء مدينة في هذا المكان فسوف أبنيها » .

من منظور آخر فإن كفاح صانعي الفيلم لإخراجه يمكن قياسه بالكفاح الصهيوني، وكما عبر « أوري» فإن نجاح تحقيق رؤيا وأحلام الرواد التي تجلت في وجود الأمة ذاتها كان في حدا ذاته معجزة مستمرة [١٢] . هذا النجاح لايعزو إلى قيم ميتافيزيقية حول البعث والنهضة اليهودية، بل يتبنى الفيلم وجهة نظر كوميدية نحو« معجزة » تحدث أثناء العملية الفنية .. تتناظر سحر الفيلم ذاته « ومعجزة الصهيونية في الفيلم تحدث مجازا كل يوم كما يقول المخرج : « الفرق بين هذا الفيلم وغيره من الأفلام الروائية الأخرى أنه يتناول هذه المعجزات هنا.. كما تحدث كل يوم وكل ساعة، وهوخير دليل على ان أكثر الأشياء تجاوزا للخيال يمكن أن يصبح حقيقة. اننا لانتحدث عن المعجزة التاريخية لنهضة وبعث شعبنا، بل إلى المعجزات « الصغيرة» التي تقع كل يوم من حولنا كتحول مكان قفر إلى مدينة وسط صحراء النقب [١٣] . بهذا المعنى فإن بطلي الفيلم يلخصان وجهة نظر المخرج في تجربة « بن جوريون» عندما نظر إلى الخريطة ووضع أصبعه فوق بقعة جرداء قامت على أنقاضها مدينة « اراد» Arad وهو مايفوق حلم أي مغامر[١٤]، ورؤية «زوهار» لمثل هذه الأحداث تتسم بالسذاجة والرومانسية ، ذلك لأن نموذج مدينتهم التاريخية وكما في الفيلم ليست في الواقع عملية خلق تطوعية بل ثمرة سياسة مرسومة فرضت على القادمين الجدد. وأبطال الفيلم عاجزون عن السيطرة على العالم الذي حلموا به، ما أن يتجسد هذا العالم حتى يفقدوا السيطرة عليه ويصبح الصراع أمرا لامفر منه، ويكونا أول ضحايا هذا العالم، ففي عالم الواقع – كما يلمح الفيلم – لامكان للحالمين، بل للبراجماتيين (العمليين) الذين يحكمون ، هكذا يرثي الفيلم اختفاء جيل شعراء الصهيونيه الحالم بعد أن تسلم الحكم من بعده جيل بيروقراطي يفتقر الخيال . واختفاء جيل شعراء

---

(١٢) لقاء في جريدة « معاريف » ، وملف الفيلم في معهد السينما الاسرائيلي.

(١٣) البرنامج الذي نشره معهد الفيلم الاسرائيلي ، وملف الفيلم بالمعهد.

(١٤) المرجع السابق .

Shlemiel على يد الأغيار والذين هم من صنعهم ينطوى على حنين رومانسي لرواد الصهيونية الذين كان ينظر اليهم مثل « مزراحي» و « تزلنيك» كحالمين إن لم يكن كسحرة . ورغم أن الفيلم يحطم أعراف السينما المحلية إلا أنه يعيد انتاج أسطورة الليبرالية التى شاعت فى أواخر الخمسينيات حول فقدان « براءة » الصهيونية، وهى الاسطورة التى تسود أفلام السينما الشخصية . ورغم أن توجهات الفيلم صهيونية فى المقام الأول إلا أنه يصور ملحمة الصهيونية فى محاكاة ساخرة ، والمشهد الأول يصور تلك العلاقة الاسطورية بين اليهود والأرض المقدسة من خلال المفارقة التاريخية بوصول « تزلنيك » على طوف قديم وهو يرتدى بدلة عصرية، وهو الوصول الذى يختزل حلم جيل الرواد القديم في الهجرة ، وهبوطه يمثل صورة طبق الأصل من أفلام الدعاية الصهيونية حيث يركع على الأرض يقبلها فى لقطة عامة، واللقطة القريبة التى تليها يبدو وجهه معفراً وقد طبع عليه علامة أشبه بالشفاة... ايماءً بأن الأرض قد قبلته بدورها. وهو يصل الى الصحراء كالرواد فى افلام البطولة القومية بحثا عن سكن، وقد كتب على قميصه «تلزنيك العامل » وكلمة Hapoel» هابوئيل» تشير إلى اتحـاد الهستدروت الرياضى الذى أنشىء عام ١٩٢٤ ومن ثم ارتباطه بها حيث يمارس رياضة المشي الصباحية في الصحراء حيث أقيمت البنية التحتية منذ العقود الأولى. وفى نبرة تهكم يقدم الفيلم شخصية المرأة ذات الأرداف الخفية وقد تحلق حولها الأعضاء.. إنها المومس الرائدة (زهرير اهارفاى) التى تذكرنا ملامحها بالأفلام الصامتة وحيث يبدو أسلوب غنائها أقرب إلى العشرينيات والثلاثينيات منه إلى الستينيات . ومطلع الأغنية يصور النزعة الوطنية تجاه الأرض في حين تناقض الصورة كلمات الأغنية وهى تسير فى أرض قفر. والتغنى بالعدالة والمساواة سرعان ماتتحول إلى دعوة وقحة لممارسة الجنس مع الجميع ، ومن ثم فكلهم يشاركون فى أبوة الجنين عندما تبدأ عليها أعراض الحمل . ويلقى أحد الدهماء خطبة عصماء على طريقة الآباء المؤسسين يشجع فيها « الاخوة » ويحثهم على عدم اليأس بعد أن هدم العدو ديارهم، وبضرورة التماسك لإعادة بنائها أثناء بناء العمال المدينة . وهى خطبة فيها تهكم وسخرية على الأسلوب الصهيونى فى تضخيم الأمل فى « البعث من الرماد » ، وكذلك من السياسة الصهيونية فى الاسيتلاء على الارض قطعة قطعة، وهى سخرية لاتتضمنها الخطبة فقط بل وفى المشهد الذى تتابع فيه الكاميرا طابور من العمال كل منهم يناول زميله « طوبة» حتى تصل إلى آخرهم الذى يتناولها ويقذف بها بعيدا . وعملية البناء والتطور يرافقها دعاية تحضهم على التكاثر والخصوبة ، وهى قضية هامة ضمن إطار السياسة السكانية فى اسرائيل. وهنا تنتقل الكاميرا إلى

خيام أعدت خصيصا كجزء من مشروع لصناعة انتاج الأطفال. فى نفس الوقت فإن مشهد الاختبار السينمائى يسخر من أسلوب الصهيونية لاستدرار الشفقة والرثاء وهو الأسلوب المتفشى فى الخطاب الصهيونى فى مجالات متعددة كالصحف والمقالات الافتتاحية وأدب الرحلات ونصوص كتب الاطفال والعروض المسرحية والجرائد الإخبارية والأفلام الدعائية . كما يوضح الفيلم تطبيق التعليم الصهيونى فى اسرائيل من خلال المُدرسة التى تقرأ نصوصا صهيونية بأسلوب حماسى مألوف فى المدارس الاسرائيلية . وقد حرص المخرج فى توجيهه لممثليه على إبراز وتأكيد هذا التضارب والتنافر حيث يطلب من سيده تلاوة نشيد الصهيونية « سوف يكون اخوتنا «أقوياء» بطريقة مثيرة جنسيا» فى حين يطلب من امرأة أخرى ترتدى ملابس رعاة البقر قراءة مانفيستو المؤتمر الصهيونى الأول» وعندما يتعذر عليها ذلك تنتقل الكاميرا إلى صورة « هرتزل» صاحب الدعوة للمؤتمر الأول وقد علقت على جدران الكنيست والحاجب يزيل عنها التراب. لقد صار الآن حاكم الصهيونية الأول مجرد تحفة معلقة في أهم مؤسسة صهيونية . والفيلم لايتجاهل تماما صراع العرب والرواد ، فمن خلال التركيز على صورة راعى البقر شاهرا سلاحه وممتطيا جواده وصرخات الهنود من حوله» يلمح الفيلم في تناظر بنيوى بين الرواد وأفلام الغرب . فالرائد رجلا كان أو امرأة يعملان فى الأرض وبينما تغنى – على الطريقة الروسية العاطفية – أغنية الرواد الشهيرة «سوف يبنى الرب الجليل « يتناهى إلى سمعها أصوات عربية هى بداية الهجوم عليهم ، هذه الصيغة أوالوصفة لمشهد هجوم العرب على المستوطنين تنتهى بتجميد الفيلم لهذا الهجوم . وتسأل الشخصيات العربية مخرج الفيلم بعد ذلك : لماذا نلعب دائما أدوار الشر ؟.. لماذا لانلعب ولو لمرة واحدة أدوار الخير ؟ (لو قد طمس واحد من العرب الثلاثة وجهه باللون الأسود إشارة لأسلوب هوليود فى صبغ وجوه الممثلين البيض بالأسود ليبدوا وكأنهم سود) ، وهو السؤال الذى يفاجىء « مزراحى» و « تزلنيك» فيتبادلان النظر فى دهشة حتى يجيبه « مزراحى « بسؤال آخر : هل أنت مجنون ؟ الأولاد الطيبون؟ ألستم كذلك؟ ويعاود « العرب « سؤالهم بشكل طفولى يجبرهما على الاشتراك فى حوار جدلى:

مزراحى : لكنهم عرب ياتزلنيك

تزلنيك : وهذه سينما !

مزراحى : لكن لهذا السبب ...

تزلنيك : قلت هذه سينما !

يتوجهان بالحديث الى الممثلين العرب: حسنا .. وهو كذلك

العرب : شكرا

تزلنيك : لكن في مشهد واحد صغير!

ويرضى العرب بهذا الاتفاق .

ومنطق « ترلنيك » في تغيير التوزيع التقليدي لأدوار الخير والشر يقوم على ثنوية صهيونية تقول بأن الخيال الفني يمكن أن يشطر الإجماع الاجتماعي ، وأن الشاشة تجعل من المستحيل ممكنا، وهي وجهة النظر التي ساهمت بدرجة ما في ألا يكون العرب في سينما الثمانينيات «أشياء سيئة» داخل السرد، وحيث يؤدي الممثلون العرب أدوار شخصيات عربية، بل وأن يمارسوا نفوذا في الانتاج، والمشهد التالي يحاكي في سخرية التخيلات المقننة لأفلام البطولات القومية من خلال قلب الأنماط النموذجية لبنية السرد، ورسم الشخصية من خلال ثلاث شخصيات عربية ترقص وتغني باللهجة العربية « سوف يبني الرب الجليل »، ثم يكتشفون فجأة – ومعهم المشاهد – بأن الرواد اليهود الثلاثة الذين يرتدون ملابس روسية وقد صوبوا السلاح ضدهم . ويلوح العرب الرواد المسالمين بالعلم الأبيض حيث يلقي بعدها اليهود الروس بأسلحتهم مهللين « أبناء عمومتنا الأعزاء» ليتبادل الفريقان العناق. وتجميد اطار الصورة والحركة السريعة يشير إلى طبيعة خيالية ومثالية السينما والتي لاتتحقق سوى في الخيال السينمائي . والفيلم يحطم الصورة التقليدية إلى حد ما ، وأصبح يسند للعرب أدوار «الطيبون» بالسماح لهم بالغناء بالعبرية إحدى أغنيات الرواد اليهود، حيث مازالت تجمع بين عقيدة الرواد والأبطال ، ويتجاهل امكانية ظهور وجهة نظر عربية، يصبح مثل هذا القلب inversion في مجمله أكثرشكليا منه حقيقي، بل إن الفيلم في الواقع رثاء مجازي لتدهور ثقافة الرواد الأوائل ، اذ بينما تقام المدينة وتتحقق آمال المنظرين من أصحاب الرؤى visionaries فإن العالم الجديد يتصف بثغرات تختلف تماما عن أهدافهم الحقيقية حيث يحل الدهماء من البرجماتيين بدلا من أصحاب المثل الخلاقين، وهي وجهة النظر التي تنبيء بأكثر من طريقة عن الحنين إلى بدايات الصهيونية التي تتسم بها أفلام السبعينيات والثمانينيات(١٥) . وفي اللقطة الأخيرة من الفيلم – إثر وفاة « مزراحي » وتلزنيك– نرى الشيخ في لقطة بعيدة يسير فوق الماء وسرعان مايختفي في تعبير مجازي عن زوال الكاريزما.. وموت مزراحي وتلزنيك ليس نهائيا فرغم اختفائهما فمازالوا يضعون الزهور فوق قبريهما.

---

(١٥) اسم الفيلم « ثقب في القمر » اقتباس من أغنية قديمة يغنيها اعضاء حركة الشباب العبري / الاسرائيلي . قام بالإعداد الموسيقي الموسيقار الفرنسي ميشيل كولومبيه – انظر مقالته « رافائيل باشان » في يدعوت احرانوت ، وملف الفيلم في معهد الفيلم الاسرائيلي.

السينما الشخصية وتعدد الموجات الجديدة

اكتسبت حركات الموجة الجديدة في كثير من بلاد العالم مزيدا من الأهمية والاحترام لفن السينما وللمخرج والمؤلف، مع زيادة رقعة الثقافة السينمائية كما حدث مع الواقعية الجديدة في ايطاليا والسينما الألمانية الجديدة. وكان تأثير الموجة الفرنسية الجديدة على العديد من المخرجين الشبان من أمثال «يتزجاك ياشورون» و «يهودا نيمان» و«جاك كاتمور» التي تختلف أفلامهم إلى حد ما في توجهاتها مابين المحاكاة التهكمية كما في فيلم «ثقب في القمر» إلى أفلام تجمع بين المحاكاة التهكمية والتأمل خاصة في أفلام «إقلاع» لـ «يوري زوهار» و «سنيل» Snail لـ «بواز ديفيد سون» (١٩٧٠) و «الموزة السوداء» (١٩٧٧) للمخرج «بنجامين حاييم» ، وهي أفلام تنزع للمزج بين تحطيم طرق السرد التقليدية والتهكم الساخر من بعض الأساطير ، وأحيانا أخرى إلى تحطيم Subversion بعض المؤسسات ، كالشفرات الجنسية للبرجوازية المتزمتة (إقلاع) أو المؤسسات الدينية (سنيل - الموزة السوداء)، في حين نجد أفلاما أخرى مثل «امرأة في الغرفة المجاورة» و«الفستان» و«حكاية امرأة» تتحاشى مثل هذه الاحالات سعيا لإضفاء جو فرنسي خالص عليها . واذا كان «فيلم «ثقب في القمر للمخرج «زوهار» يمثل رد فعل ضد أفلام البطولة القومية ، فإن غالبية الأفلام الشخصية تهاجم بشدة أفلام «البيروكاس» في اعتمادها على التأمل الباطني وعلى التلميح أكثر من التصريح ، وذلك بعكس أفلام «زوهار» التي تتضمن بعض ملامح أفلام البيروكاس كاستخدامها لمشاهد «سوقية» أو في الحوار.. حتى لو كانت تتناول موضوعات شخصية كالمهمشين .

وتأثير الموجة الفرنسية على الأفلام الشخصية في فترة الستينيات تبدو واضحة تماما في الموضوعات وفي محاكاتها، أوبالاستشهاد بأجزاء منها وفي «تغرنس» أبطالها والاستعانة بشفراتها السردية والسينمائية ، ورغم نغمتها الجادة فإنها لاتملك سحر مثيلاتها الفرنسية سواء في استخدامها للمحاكاة التهكمية أو تحطيمها للسينما التقليدية والتي ميزت بدايات «جان لوك جودار» و«فرنسوا تروفو» أو حتى النزعة الشاعرية المثقفة عند «آلان رينيه» و «مارجريت دورا» . فيلم «حكاية امـرأة» A woman case يدور حول عالم الفرد من خلال علاقـــة بين رجل وامرأة ،

شخصياته البوهيمية تعيش في عالم أناني مغلق لاعلاقة له بالواقع، عالم أقرب الى الفرنسية منها اسرائيلية. وفيلم امرأة في الغرفة المجاورة (*)، يتناول تدهور العلاقات بين زوجين في خريف العمر يعيشان في منزل زوجين شابين، وينتهي الفيلم والزوج المسن ينام مع المرأة الشابة، بينما يتطلع لزوجته النائمة بجواره. والقصص الثلاثة التي يتكون منهافيلم، الفستان، (**) وهي: «الفستان - الرسالة - عودة توماس»، تدور حول محاولة التواصل، وقصة، عودة توماس، تذكرنا على الفور بفيلم، جول وجيم، للمخرج، فرنسواتروفو، في العلاقة الثلاثية التي تجمع بين رجلين وامرأة، وفيلم، حكاية امرأة، تدور أحداثه خلال، يوم راحة بين، موديل، ورجل إعلانات ينتهي بموتها. وموضوعات الحب والفردية والهامشية في هذه الأفلام لاتستغل من أجل بنية عاطفية للشخصية والسلوك، فهي تتحاشى النزعة السيكلوجية في تفسير الأحداث التاريخية، ولافي تبني نظرية التقمص أو التماهيidentification، بل تعتمد على أقل حوار. كما لو أن تواجده سيضر بالعنصر المرئي. وعند التعبير عن العواطف فنادرا مايكون مباشرا، في حين يميل أسلوب الأداء إلى الهمس، وحيث تتجنب الكاميرا اللقطات، الكلوز آب، التي تكشف عن الجوانب النفسية، كما لاتعتمد على المونتاج التحليلي لحساب تقابل وتعارض اللقطات مما يحول دون تعاطف المشاهد مع أبطالها، وهي أفلام لاتنتهي بالنهاية المغلقة التقليدية بل تهتم بالنهايات المفتوحة والتي تمثل معلما هاما في هذه الأفلام.

وفي فيلمي، الفستان، و، حكاية امرأة، بوجه خاص تكثر الإحالة إلى الذات -Self reference على طريقة، جـوداره. فعندما يطلب طفل الجزء الثاني من رواية، الأمير الصغير، تخبره عاملة المكتبة بأن القصة بلانهاية في إشارة واضحة لنهاية الفيلم المفتوحة. والإحالة الى الكتب تقوم أحيانا بدور التعليق على المواقف والشخصيات، فعندما تخبر عاملة المكتبة بطل الفيلم بأن رواية «العبيط، تدور حول الصرع، يطلب منها تفسير الكلمة، وعندما تشكو من عدم وجود نسخة من رواية، كوفاديس، يكون رد فعله: اين ستذهبين مساءً؟ كما تشير هذه الأفلام إلى أفلام الموجة الجديدة بصفة خاصة. فبعض مشاهد فيلم، حكاية امرأة، تذكرنا على الفور بأفلام المخرج جان لوك جودار.. وخاصة فيلم، على آخر نفس، - ١٩٥٩ - في أحد مشاهد الفيلم يدور حوار بين الشخصيتين الرئيسيتين (وهو مونولوج للمرأة وهي تحدث نفسها) مستخدما اللقطات القريبة جدا والقطع السريع بطريقة تذكرنا بمشهد المقهى الذي يجمع بين باتريشيا (جين سيبرج) والصحفي. كما يستعين الفيلم بعنصر المفارقة الوجودية المألوفة في أفلام الموجـه الجديدة الفرنسية، فالمرأة

(*) كان عنوان السيناريو الاصلي الذي كتب بالفرنسية في باريس هو، تنويعات على قصة حب،.

(**) كان عنوانه بالانجليزية، اولاد وبنات،

تقول لعشيقها: « شيء واحد يمكن أن يبرهن على حبك لي .. هو أن تنام معي .. والذي لايعني بدوره شيئا، ومشهد الحوار الذي يبعد عن مونتاج « البنج بونج » نجده في مشاهد من فيلمي « على آخر نفس» و « مذكر ومؤنث» (١٩٦٦) . وعلى النقيض من الاتجاهات السينمائية البديلة كما في بداية السينما الألمانية الشابة التي أصدرت بيان أوبرهاوزن ،(*) أو تمرد سينما امريكا اللاتينية بحثا عن سينما ثالثة « قابلة للتطبيق » ، فإن مخرجي السينما الاسرائيلية الجدد لايملكون توجها سياسيا حاسما ، والنزعة الفردية لها الصدارة. وفي حين لاتكتفي هذه الاتجاهات بمجرد بيان النص الداخلي intertext السينمائي الخاص بها، بل وإلى الوسط الثقافي المعاصر الذي ينتمي إليه أبطالها ، فإن مخرجي السينما الشخصية في اسرائيل يميلون الى حد كبير لإلغاء أية اشارات إلى السياق الاسرائيلي، مفضلين نوعا من التعالي والتجريد الجمالي. والخطاب السينمائي فيها يميل إلى إبراز تجربة الفرد الذاتية ، وقمع repress كل ماهو محلي كجزء من عملية تمثل واستيعاب لكل ماهو « عالمي » .. ممثلا في الغرب، دون إدراك لآليات مثل هذا الإقصاء.

واستراتيجيات التضمين والإقصاء بأنواعها في الأفلام الشخصية تهدف لخلق « تأثير بالعالمية» ، فنادرا مانعرف اسماء أبطالها (اسم المرأة في « امرأة في الغرفة المجاورة أو اسم الرجل في « حكاية امرأة») ، ومن ثم تتجنب ذكر اى علاقة خاصة بالوسط الاسرائيلي أو المحلي أو أصولها العرقية ، وأحيانا تحمل أسماء لاسامية كمافي اسم « توماس» في « عودة توماس» أو إشارة البطل إلى اسم صديقه « فرنسواز» . ومثل هذه المؤشرات اللغوية تلعب دورها في الهروب من الشرق الأوسط بما يحمله من أماكن وأسماء محلية . واللغة الفرنسية والانجليزية تتسلل إلى حوار الشخصيات وتكون جزءا من عناوينها الداخلية وشريط الصوت الغنائي . وفي حين كانت الأفلام الشخصية لفترة أواخر الستينيات تلمح وتشير غالبا إلى أوربا، فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات يغلب عليها التوجه إلى الانجليزية الأمريكية ، مع الإشارة بكثرة إلى أماكن في الولايات المتحدة (خاصة نيويورك). وشخصيات هذه الأفلام تتحدث عادة عن الحياة « في الخارج » ويقصد بها العالم الغربي، ليس فقط لأنه أفضل وأسهل من الشرق لعوامل جغرافية ، بل لأنه محط رغبة كل من يريد السفر ، لهذا السبب فإن التصوير الخارجي فيها يميل للابتعاد عن كل مايشير إلى اسرائيل لتبقى الأماكن المحلية غفلا بلا دلالة ، وأحيانا يتم التصوير في أماكن داخلية كما في « امرأة في الغرفة المجاورة »، وهو

(*) في مهرجان أوبرهاوزن السينمائي عام ١٩٦٢وقع ٢٦ مخرجا من الشباب بيانا طالبوا فيه بسينما جديدة مما جعل الحكومة الفيدرالية تعطي منحا للمخرجين الشبان إلى جانب مشاركة التليفزيون في اتاحة الفرص لهم، كما تم انشاء معهد للسينما وهو دفع بأسماء الجيل الأول منهم مثل: « فولكوشولو ندروف » و«الكسندركلوج »و « جان ماري -ستروب » وبلغت الحركة أوجها في السبعينيات حيث برزت اسماء « فيرنرفاسبندر» ، « فيرنرهيرتزوج » وغيرهما. (المترجم)

مايعبر ضمنيا عن العالم المغلق لأبطاله ، وفي حين خرج « روسوليني» وأنصار الواقعية الجديدة بالكاميرا إلى الأماكن الخارجية لتوثيق حياة الطبقة العاملة ، ومزج جودار والموجه الجديدة بين الروائي والتسجيلي كجزء من اهتمام أشمل يهدف لإضفاء معنى للشخصية الإنسانية وسط البيئة الفرنسية ، فإن السينما الاسرائيلية تستخدم مثل هذه الاستراتيجيات، لكن كما لو أنها تحدث في فراغ تاريخي واجتماعي ، واستخدام الكاميرا المحمولة بما تضفيه من إحساس باللحظة .. والتصوير المحلي بما يحمله من إحساس بالتوثيق والحالية يستخدمان هنا كما لو كانا في عالم بلاهوية . الكاميرا المحمولة هنا تستحضر شخصية غربية مختلفة و «عالم» لايمت لاسرائيل ، والتصوير الخارجي فيها لايعبر عن سكان « وجو » تل أبيب لتأطير أبطال داخل عالم خيالي لاينتمون لطبقة . وفي حين تصور الموجة الفرنسية الجديدة « وسط» باريس المعاش سلفا ، فإن نظيرها الاسرائيلي يشيد بناء صناعيا بديلا لباريس .. لكن على البحر الأبيض المتوسط، وفي بنية تختلف تماما عن الواقع الاجتماعي لتل ابيب. ومايبدو من عصرية أو حداثة في أسلوب الأفلام الشخصية يصبح مضللا إلى حد ما، ذلك ان الاستراتيجيات أو الأساليب الفنية عند بريخت وجودار ليست لمجرد « مسرح درامي » أو سينما كلاسيكية في حد ذاتها بل لخلق أبنية اجتماعية وسياسية تتعرض للعلاقة بين الواقعية والايدولوجية البرجوازية، أو بين نزعة الوهم illusionism والثقافة الرأسمالية. والموجة الجديدة الاسرائيلية على النقيض من هذا، إذ أنها تستعير بعض أساليب التغريب دون أن تحدد بوضوح الهدف من غربة المشاهد. وهي من خلال بعض عناصر الإخراج تقدم مايتناقض مع الوعي الاجتماعي للشخصيات (المنزل الشاسع والبيانو في « امرأة في الغرفة المجاورة»، أو من خلال الحوار (الإشارة إلى الأصدقاء كثيري السفر في نفس الفيلم وفي فصل عودة توماس من فيلم « الفستان ») وهي عناصر تقترن بوسط وجومعين في اسرائيل الستينيات هي الطبقة المتوسطة العليا من الاشكناز . هذا الوسط العالمي الذي تقدمه هذه الأفلام يفصح عن نوعية الانتماء الطبقي لأبطاله، خاصة وأن أبطاله الشبان من أمثال « ليورارييفلين » و « عساف ديان » (الفستان) و « موني باركان» و«ريناجانور » (فصل « الرسالة »من فيلم الفستان) و« جابي الدور» و « أمير اوريان » ويائير روبين (عودة توماس في « الفستان » و « هيلت كانمور– ياشورون» و «يوسف سيكتر» (حكاية امرأة)بشكل مظهرهم شخصيات « الصابرا » ، أي يمثلون شباب الطبقة المتوسطة العليا، والواقع ان « ريفلين » و«ديان» و «كانمور» ينتمون فعلا إلى أسر معروفة بثرائها في اسرائيل ، ومن ثم يحملون معهم الدلالة الوراثية للشخصيات التي يلعبونها.

بذور انقشاع الوهم

مع أواخر الخمسينيات كان التحول إلى النزعة الفردية الوجودية قد بدأ فعلا فى الرواية والشعر والمسرح والفنون البصرية والإذاعة والصحافة معبرا عن حركة تختلف توجهاتها عن إجماع العديد من الرموز الثقافية للعقود الماضية .. مثل « يورى حبرتبرج » و« افراهام شولنسكى » و« ناثان الترمان» و « حاييم جورى » من الشعراء و« موشيه شامير » و« أهارون مجيد » و « اس . يوزهار » من الكتاب ومؤلفى المسرح ، والذين رغم مواقفهم الصهيونية المتباينة ، كانت تجمعهم الرغبة فى التعبير عن آمال الصهيونية . ذلك أن جيل « البالماخ » (أوجيل ١٩٤٨) كان يرى أن دور الأدب هـو تعليم القيم الصهيونية وتناول الموضوعات ذات الأهمية الوطنية ، فى حين يتجاهل « جيل الدولة » الذى أعقب جيل الرواد مثل هذه المثل ولايعيرها التفاتا ممثلا فى شعراء وكتاب أمثال « ناثان زاخ » و « ديفيد ايفيدان» و «يهودا امنيشاى Amichai » و « داليا رابيكوفتش وآماليا كاهانـا – كارمون وآموس أوز» و (أ. ب . ياهوشاو A.B.Yehoshna وهى الأسماء التى بدأت تسيطر على المشهد الأدبى .. خاصة عبر مجلتى « كيشت » Keshet و Achshaw . وقد بدأت المقالات النقدية فى الشعر والقصة فى الستينيات تدعو إلى أدب يبتعد عن مثل الصهيونية الجماعية وبأن وظيفة الأدب جمالية لا أكثر –على نقيض جيل البالماخ – ، أن مبرر الأدب ينبع من داخله ، فدور الفن عند « جيل الدولة » هـو منح القارىء متعة جمالية وليس رؤية اجتماعية ، فى حين كان مفهوم الأدب عند جيل البالماخ – وهو فرع أدبى للتكوين الخطابى الذين يضم أيضا أفلام البطولة القومية – يستلهم مفاهيمه من الواقعية الاشتراكية السوفيتية فى اهتمامها الايجابى الفعال الذى يوجز ويلخص الأهداف الجماعية ويفضل طرق السرد الطولى التقليدية التى تعتمد غالبا على الراوى العليم بكل شىء» والذى تنحصر وظيفته فى إضاءة أبعاد النص، فى حين اقترن تحول مفهوم الأدب عند «جيل الدولة» إلى النقيض ، بإيثار الابتعاد عن الأهداف القومية مع فقدان الثقة فى الايدلوجية الصهيونية والصهيونية الاشتراكية . وكان هدف مجلتى « كيشت » و Achshar الأدبيتين هو السعى لخلق أدب التناقض والغموض المشرب بنزعة تهكمية . وبعض كتاب جيل الدولة مثل « آموس أوز » و A.B. Yehoshura يميلون إلى رمزية تدور أحداثها فى فضاء متخيل ، وحتى لو كانت الأحداث تدور فى إطار محلى محدد فإن وصف « الواقع » الاسرائيلى يفضل أن يكون تابعا لرمزية أكثر عالمية ، حيث تكون مواقف الحصار نابعة من « الحالة الانسانية » ، وليس من البنى السياسية

والاقتصادية . لذا نجد أبطال روايات الستينيات فرديين، شاغلهم هو عالمهم الخاص، وحركتهم فى إطار الواقع الاجتماعى لاتشكل عاملا أساسيا فى السرد، بل على حالتهم الداخلية وتجاربهم الخاصة ومن وجهة نظرهم الذاتية . إنهم يظلون «داخل الحوت» على حد تعبير « جورج أورويل »، همومهم على التفاصيل الخاصة وليست الهموم الاجتماعية. بهذا كشف العديد من الكتاب عن قضايا البرجوازية فى « فشل الاتصال » بالآخرين مبرزين موضوعات العزلة والوحدة واليأس والملل متأثرين بالكتابات الوجودية والعبثية ، وإن كان ينقصهم بشكل عام الأساس الفلسفى لهذه التيارات .

وقد كانت الأفلام الشخصية صدى لهذا المناخ الثقافى ، حيث شكل التحول من أفلام البطولة القومية إلى السينما الشخصية أو الذاتية Persronal cinema جزءا من هموم الصابرا العام إزاء هذه الايدلوجية . وقد انعكست هذه الحاجة الى فن يعبر عن هذا التناقض – بطرق متعددة – إلى مواقف لفنانين ليس لديهم رؤية واضحة يمكن أن يتحدثوا أو يناضلوا باسمها.. فأنصار السينما النوعية مثل كتاب « جيل الدولة » لم يقوضوا أساطير المؤسسة أو يشيروا برؤى بديلة تعبر عنهم ، بل وجدوا أنفسهم متمردين إزاء عبء الالتزام الجماعى . وعندما واتت الجرأة المخرج « ميشاشاجرير» لتناول موضوع حساس فى فيلم « رجال المظلات » The Paratroopers . كان النقد الموجه للفيلم أنه يتناول موضوعا لايصلح إلا للصحافة [(١٧)]. وهو النقد الذى يفصح عن مدى احتقار كل ماهو « واقعى » ، وعن عدم أهميته فى إطار الاهتمامات السياسية لجيل الرواد . وقد اكتسبت كلمة « ايدولوجية» فى هذه الفترة دلالات سلبية وصارت « مهجورة » ، بحيث صار الواقع السياسى والموضوعات المعاصرة من وجهة نظر هؤلاء المخرجين محلية وتتناقض مع العالمية .

يقول المخرج « ييجال بيرنشتين » فى تقييمه للأفلام الجديدة وأهميتها: « أن تكون لاسياسيا فهوعمل سياسى ، ولانك لاتظهر ادعاءات الصهيونية الطنانة فأنت تفعل الشيء السليم »[(١٨)]. إلا أن أهمية السينما الشخصية تكمن فى مقاومتها الضغوط لصنع سينما دعائية ، وفى رغبتها فى التجريب بلغة السينما . انهم كما الشعراء المعاصرون العبريون ينظرون إلى تجربة الفرد الرومانسية باعتبارها تمثل « قطيعة » مع تاريخ السينما والثقافة ، وهى القطيعة التى تجد صداها لدى جيل الشباب من الصابرا، والتى تعنى لهم « الحداثة » والانفتاح على « العالم الرحب » . وفى حين كانت الفلسفة

---

(١٧) حوار أجرته مجلة كولنوا ٠ صيف ١٨٩١ مع عدة مخرجين منهم « تهمان انجير – ايجال برنستين – افراهام هفنر – يتزهاك يو شورون – يهودا نيمان – ميشاشاجرير – إرماو اورى كلاين .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٠ .

الوجودية وللموجة الفرنسية الجديدة في فرنسا جزءا من روح ثقافية ، فإن السينما الشخصية والشعر الاسرائيلي يمثلان نوعا من الرفض الأعمى لتاريخها وثقافتها . والانفتاح على الغرب الحديث المصحوب بالاختزال والتشوية للوجودية لاتعني لهم سوى ، عدم الالتزام ، الذى تحول الى هروب من المواجهة إزاء مشكلة الهوية من أجل يهودى (صهيوني) علماني في اسرائيل . وبهذا يمارس المخرجون والكتاب أقصى درجات الفصل بين الفن والسياسة .. وهو الموقف الذى مازال سائدا حتى الآن . (إلا من محاولات بعض الكتاب مثل ، آموس اوز ، و ، A. B. Yehoshua ، وهو الموقف المسبق والمتحيز الذى يطبق حتى لو كان موضوع الرواية شخصيات تتطلب على المستوى السيكولوجي والاجتماعي التعرض لاشكاليات المشهد السياسي ، فالعرب في رواية آموس أوز ، ، عزيزى ميشيل ، ومن خلال الإعداد السينمائي لـ ، دان ولمان ، ، ليس لهم من وظيفة ذات معنى على مستوى تيار الشعور عند البطلة ، سوى تصوير إحاسيسها الشهوانية الذاتية ، وفشل قصة حبها إزاء حياتها الكئيبة . ومن ثم فإن تواجد العرب يطارد الهلوسات الذاتية لليهودى الاسرائيلي إلا أنه غائب ومغيب كصوت سياسي (وهو مانجده بالمثل في القصة القصيرة ، في مواجهة الغابات ، تأليف أ . ب . يهوشوا التى تصور عربي عجوز لاتسمع له صوتا – رغم أن القصة تشير إلى قريته المدفونة تحت الغابة – حيث الصابرا هو الذى يتحدث ويحل محله . وابتعاد السينما الشخصية عن الارتباط بايدلوجية سياسية يرتبط بشكل عام بالابتعاد عن اهتمامات الصهيونية ، وهو الانسحاب الذى يجب النظر إليه ضمن سياق مؤسسة الدولة بعد أن حقق المشروع الصهيوني أهم أهدافه ، حيث تعرضت بعدها ثقافة جيل الصابرا لأزمة قيم ، إذ كانوا يعتبرون أنفسهم نقيض يهود الشتات لاتربطهم صلة بتاريخهم ، ومع وصول الأحياء من المذابح الجماعية (الهولوكوست) كان عليهم أن يواجهوا ، يهوديتهم ، .

وفيلما ، البندقية الخشبية ، -٧٩- لـ ، ايان موسينزون ، و ، الاستغماية ، Seek and hide لـ ، دان وولمان ، يعبران عن غربة أطفال هذا الجيل عن يهود أوربا وعجزهم عن فهم معاناتهم . وفي كلا الفيلمين فإن ألعاب العنف تشكل رواسب نفسيه لهذه المواجهة بين ، الصابرا ، والأحياء من الهولوكوست (المحرقة) . فالأطفال من أحفاد جيل الصابرا – أبطال الفيلمين – لايصدقون ماحدث لهم ، ووجود القادمين الجدد فرض على هذا الجيل علامة استفهام حول هويتهم . لقد كان جيل الآباء والأبناء قبل قيام الدولة يرى أنه ينجز آمال الاشتراكية الصهيونية ، وهو الإيمان الذى ازداد رسوخاً أثناء الحرب العالمية الثانية ، باعتبار أن نضالهم من أجل فلسطين جزء لايتجزأ من كفاح الاشتراكية

ضد الفاشية، وبأن الاشتراكية والصهيونية يمثلان هوية واحدة .ومع إعدام الاتحاد السوفيتي لمجموعة من الكتاب « اليادشية » وأحداث محاكمات « الأطباء اليهود » وبروز العداء ضد السامية فى الخمسينيات، بدا هذا الزعم يفصح عن إمكانيات صراع بين الأيدلوجيتين . وزوال الوهم هذا عن الاتحاد السوفيتي يمثل خلفية أحداث فيلم Noa نوا فى السابعة عشرة -٨١- للمخرج « يتزحاك يشيرون » ، وهو الوهم الذى زادت حدته بموت ستالين ، ومع اعترافات خروشوف عن حكم ستالين الارهابى ، الأمر الذى حدا بجيل الشباب الاسرائيلي برفضه لكل الايدولوجيات، وبعدم الالتزام السياسى أيا كان. كمابدت أمامهم مُثل الرواد حول العمل الزراعي التطوعي والمساواة الاقتصادية مجرد سراب.. خاصة مع عدم وجود أى محاولة جادة لإنجاز الأهداف الاشتراكية ، لقد كان الأمن عبر هذه السنوات يمثل قيمة صهيونية أساسية تسبق تحقيق العدل والمساواة، وباسم الأمن الاقتصادى والسياسى مثلا وقعت الحكومة معاهدة التعويضات مع ألمانيا الغربية، وهو الاتفاق الذى خلق نوعا من أزمة القيم فى بعض دوائر المثقفين. وفى الخمسينيات أيضا.. بدأت تتضح الطبيعة الرأسمالية للاقتصاد الاسرائيلى رغم الادعاءات الصارخة لحزب العمل الحاكم والهستدروت بالاشتراكية . ومع عجز المدفوعات وزيادة الاعتماد على المساعدات الأمريكية بدت خرافة سياسة الاستقلال الاقتصادى . وباحتكار بن جوريون للسلطة كرئيس للوزراء ووزير الدفاع فى بعض الأحيان، بات قمع السلطة واضحا كما حدث مع تمرد «البحارة» وفى فضيحة « لافون » التى كشفت عن الاستغلال الخفى والفساد والصراعات لنظام بدا أقل ديمقراطية ومساواة واشتراكية مما كان يظن . ومع إنجاز الهدف الرئيس للصهيونية بإقامة الدولة حصار فى امكان الجيل الأكثر شبابا أن يتبنى وجهات نظر أقل مثالية مما تتبناها القيادة السياسية ، كرفضهم الهوية الجماعية التى صارت محل صراع وتعقيدا، فضلا عن المهاجرين من العالم الثالث – خاصة الدول الإسلامية – الذين أثاروا شعورا عدائيا لليهود بين العلمانيين من الصابرا .. ليس فقط لمايمثلون من تهديد لفكرة عدم تجانس الثقافة اليهودية ، بل لخليط اليهودية ومايمثلونه من تخلف لابد من القضاء عليه، وهو الدافع الأيدلوجى الذى تبدى فى الإجراءات التى اتخذت للتخلص من تراث يهود العرب. ولقد شكل اليهود الشرقيون أزمة هوية إزاء سيطرة اليهود الأوربيين فى اسرائيل ، رغم أن الصهيونية تصنف السفارديم والاشكنازيم تحت اسم « شعب واحد » . فقد هدد « اختلاف » السفارديم الذات المثالية للأوربيون منهم والذين ينظرون لاسرائيل على أنها امتداد لأوربا فى الشرق الأوسط .. لكن « ليست منها» . وقد عبر بن جوريون عن رؤيته المثالية هذه باعتبارها « سويسرا الشرق الاوسط»، ذلك أن

الفكرة الملحة والمسيطرة على النصوص الصهيونية هي إقامة « أمة سوية متحضرة » لاتحكمها عقدة يهودى الشتات. (ورفض اليهود لشذوذ « الشيتل » كما علق البعض دعوة فيها إحياء لفكرة العداء ضد السامية والتى ترفضها) ضمن سياق هذه العلاقات ومايمثله تعدد اللغات heteroglossia من نذر بالخطر يجب فهم سر تطلعهم نحو ثقافة اوربا الغربية، ليست فقط لارتباطها بالتوجه السياسى المؤيد للغرب، بل وكرد فعل ايضا ضد بقايا ثقافة « شتيل »(*) اوربا الشرقية، وكذلك يهود الشرق الذين باتوا يتدفقون بالآلاف رغم الاعتراف بهم رسميا كمواطنين اسرائيليين .ونزعة الصفوة من الفنانين في ابتعاد أعمالهم الروائية عن بيئة الشرقيين الذين ينتمون للمنطقة تجد صداها فى مجال السينما من خلال عدائها لأفلام البيروكاس ، باعتبارموضوعاتها تنتمى إلى الشرق (اللفانت) . وكما يقول « بيير بارو» فى كتابه : « نقد اجتماعى لملكة الذوق » .. فإن الذوق ذو صلة وثيقة بالوضع الطبقى والتمايز، والذوق البرجوازى يتطلب من فنانيه وكتابه التزود بشعار يعبر عن هذا السمو والتمايز، وهو مايعنى تجاهل الواقع. وتعلق الفنانون الاسرائيليون بالفن الرفيع بمثابة لون من ألوان الخداع لعزل أنفسهم عن العواقب الوخيمة للواقع الاجتماعى. وكراهيتهم لكل ماهو شعبى وجماهيرى – ليس بمعنى شباك التذاكر – بل بمعنى « تمثيل الجموع المهمشة » تشير إلى عقلية طبقية . وأفلام النوعية (الكيف) هى النقيض لأفلام البيروكاس التى تسمى باسم طعام شرقى رخيص، لذا فإن الفن الراقى والرفيع الذى تقدمه السينما الشخصية هو بمثابة رفض لأفلام الطبقة الفقيرة والجمهور السفاردى التى يتردد عليها .. بل والثقافة « الشتيل» وجماهيرها الفقيرة . كذلك شهد ت الخمسينيات الهجرة الجماعية من البلدان العربية والإسلامية والتى أمدت إسرائيل بالأيدى العاملة الرخيصة ، مما أتاح لقدامى الاشكناز والوافدين الجدد لأن يتحولوا إلى طبقة متوسطة عليا جديدة ، كما استفادت الطبقة المثقفة المسيطرة والتى ينتمى غالبيتها للاشكناز من عملية التحول البرجوازى هذه بفضل التنمية المتزايدة والغير متكافئة . لذا فإن العالم الذى يقدمونه فى رواياتهم يعكس اهتماما وسط معين.. هو وسط النخبة من الصابرا.. والتمحور الغالب على البطل اللامنتمى يشير بدرجات إلى بنية منقسمة النفسية Pscudo binary يعمل السرد على تأكيدها فى مواجهة تيار البرجوازية السائد . وكما فى التفكير البرجوازى فإن الفرد يقدم ككائن يواجه المجتمع وليس من خلال اندماجه فيه ، ورفض البرجوازية لايرى من خلال البسروليتاريا على طريقة ماركس أو الاضطهاد العرقى كما عند « فانون » .. بل « كبوهيمى » يطفو على سطح الحياة الاجتماعية .

(*) الشتيل .. بلدة صغيرة تمثل تجمعات اليهود من شرق أوربا – (المترجم)

المهمشون فى موقع الصدارة

يمثل تهميش الأبطال التى تشغل جوهرغالبية الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات وبداية الثمانينيات مجرد وهم خادع ومضلل حيث يضع الفنان نفسه مكان بطلها المهمش ليتحدث باسمها. مثل هذا التقمص - على نقيض كثير من أفلام العالم الثالث - لايمثل وسيطا يتضامن مع المضطهدين، بل مجرد ذريعة لتأمل ذاتى نرجسى. وكل أبطال الأفلام الشخصية شبيهة بأبطال الأفلام القومية حيث يمثلون « اسرائيل الأولى » ، إلا أنهم يختلفون معها فى أنهم لايجسدون رسالة الصهيونية ولاينتمون لأي منظمة جماعية محددة مثل البالماخ والكيبوتز وقوات الدفاع، وحتى فى مثل هذه الحالات كما فى قوات المظلات « لـ » يهودا نيمان « (الجيش) أو » أتاليا « (٨٥) لـ » اكيفاتيفيت (الكيبوتز)[١٩] . أو « نوا فى السابعة عشرة » للمخرج « يتزحاك ياشورون » (مركز الشباب) فإنهم يحاولون التأكيد على فرديتهم فى مواجهة الضغوط الجماعية. وفيلم « نوا Noa فى السابعة عشرة » يجسد تماما روح الفردية هذه إزاء جماعية الصهيونية - الاشتراكية. وتدور أحداثه بعد سنوات قليلة من قيام الدولة (١٩٥١) وموضوعه حول الفتاة « نوا » المراهقة والتى تنتمى لحركة شباب الاشتراكية الصهيونية . وقد واجه حزب العمل اثناء ذروة الحرب الكورية أزمة ايدلوجية تتمثل فى الاختيار بين الاشتراكية على الطريقة السوفيتية أم الديموقراطية الاجتماعية لبعض الدول الغربية . والفيلم يصور هذه الأزمة التى مزقت الجميع وأدت إلى الانشقاق من الكيبوتز، بل وفجرت العنف . هذا الصراع يتمحور من خلال شخصية « نوا » كمرحلة من مراحل اكتمال نضجها. وهى كمتمردة تشق طريقها وسط عالم تبعثرت قيمه، والديكور البسيط وحركة الكاميرا القليلة يعكسان تماما العالم الروائى ببساطته وتواضعه. ومن أجل تأكيد الفردية فى مواجهة « بوتقة الضغوط » يتابع الفيلم البدايات الأولى لانهيار روح الاشتراكية الصهيونية . واهتمام الفيلم بمثل هذا الموضوع يعزى جزئيا لفترة إنتاج الفيلم ، ورغم هذا فإن المحاكاة التأملية للعالم المصغر لاسرائيل الأولى -First Israel (المدينةوالكيبوتز) تتعارض مع التحليل الأشمل للنزعة الفردية داخل سياق « برجزة » المجتمع الاشكنازى التى حدثت فى الخمسينيات بفضل الطبقة العاملة الهائلة (وغالبيتها السفاردى) ، لذا فإن تناول قضية الفرد ضد المجتمع يتناولها الفيلم بمثالية متجاهلا المجتمع الاسرائيلى من الداخل بصورة شاملة. وميزة الفيلم هى قدرته فى عرض كلا من قطبى الصراع الفردى والجماعى

(١٩) الفيلم مأخوذ عن رواية « يتزحاك بن نير» بنفس الاسم ، وهوينتمى ايضا « لجيل للدولة » واسلوبه اكثر واقعية من غالبية مخرجى الأفلام الشخصية .

، والنزعة الغالبة على هذه الأفلام لحساب جانب الفرد لكلا من قطبى الفرد/ المجتمع. والصراع بينهما وخروج البطل عن المعايير الاجتماعية بمثابة مجاز يعبر عن نضال السينما الشخصية لخلق بديل للسينما السائدة. ولذا فإن المخرجين الجدد سرعان ماصاروا مطمح ، آمال كبيرة، من جانب النقاد . والاهتمام ، بالتوقيع الشخصى للمؤلف، الذى بدأ معهم فى نهاية الستينيات صارهاجسا حقيقيا فى الخطاب النقدى فى السبعينيات، خاصة من خلال مجلة «كلوز آب» (جامعة تل ابيب) . هذا الاهتمام بسينما المؤلف مازال يؤدى دوره فى الجدل الدائر عن السينما فى إسرائيل ، حيث صار اصطلاح ، مؤلف ، auteur بمثابة تعويذة من المدح، وإن يكن هذا المعنى قد استغل لتبرير أعمال متوسطة . هذا البحث عن ، الشخصية ، التى تقف وراء الفيلم مردها الى ثقافة الصابرا الفردية وتأثرها بنظرية المؤلف فى فرنسا والولايات المتحدة . وهو مفهوم لايعنى، سياسة المؤلفين La politique des auteurs بمعنى كفاح المخرج للتعبير ضد نظم الإنتاج السائدة- خاصة وأن مثل هذه النظم او المؤسسات لاتوجد فى اسرائيل- ورغم إعجاب مخرجى سينما السبعينيات والثمانينيات الشخصية بالموجة الجديدة إلا أنها لاترتبط بأى منها فى استراتيجياتها.. اللهم إلا فى محاولة كسر وتحطيم الإيهام الفيلمى Felmic illusionism، وحتى مثل هذا الكسر الشكلى فى السينما الشخصية اقتصر على أفلام نهاية الستينيات الذى اقترن بالأسلوب السردى لبعض أفلام الستينيات (إقلاع و «سنيل ، Snail كمثال) تصنف ضمن فى أفلام السبعينيات كمخطط شامل يفترض فيه أن الإنسان غاية الكون (باستثناء فيلم الموزة السوداء -٧٧- إخراج بنجامين حاييم) . وفى الواقع فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات واصلت أساليب واستراتيجيات الإنتاج التى شكلتها بدايات الأفلام الشخصية . وبرغم حرص مخرجى هذه الأفلام على التأكيد - من خلال لقاءاتهم الصحفية ومنشور السينما الشابة (كيانز)[٢٠] - على تعدد اتجاهاتهم الفنية والسياسية إلا أنهم فى الحقيقة يشتركون فى رؤى فنية سياسية واحدة . لذا فاننى سأتناول تيماتها وأساليبها خاصة أفلام فلوش (١٩٧٢) للمخرج دان ولمان و ، أين دانيل واكس ، لـ افـرهام هفنر و ، روكنج هورس، لـ «باكى يرشا، و ، ترانزنت ، لـ ، دانيا واكسمان ، و ، على خيط رفيع ، (١٩٨٠) للمخرجة ميشال بات آدم Michal Bat Adam وسأحاول هذه الأفلام ضمن السبعينيات وبصفة خاصة لفترة مابعد ٧٣ وتغير السلطة بعد ثلاث عشر سنة من حكم المعراخ Maárach إلى حكم الليكود . فالنزعة الفردية التى بدأت فى الخمسينيات والتى شارك فيها قلة من المثقفين سرعان ماوجدت انتشارا فى السبعينيات وكان لها الغلبة فى الأفلام الشخصية فى فترة السبعينيات والثمانينيات . وهى أفلام كان محور موضوعاتها الأزمات الوجودية - والنفسية لاغتراب الفرد والتهميش (النفسى) مع

---

(٢٠) انظر كنموذج مقالة ، كنا فى الجيش معا ، .

التركيز أكثر على عالم أبطالها .. وعادة يكون إنسان حساس غريب الأطوار - صراحة أم ضمنا - في مواجهة المجتمع الاسرائيلي. وعلينا هنا التفرقة بين مجموعتين.. فأفلام مثل الحالم -٧٠- لـ «ديان ولمان» و«قلوش» لـ «ياكي يوشا» و«روكنج هوس» و«لحظات» (٧٩) لـ «ميشال بات آدم» و«على خيط رفيع» وفيلم «ميراريكانتي» «ألف قبلة صغيرة» و Drifting (٨٣) لـ «أتوس جوتمان» و«باراه» (٨٦) وفيلم «ايتان جرين» «حتى نهاية الليل» تركز كلها على القلق النفسي والاستيطان بحثا عن الدوافع والأفكار وعزلة أبطال مهمشين من خلال قضايا إنسانية عامة، وراء الزمان والمكان، كالحب والشيخوخة وأزمة الإبداع، في حين أن أفلام مثل «عين كبيرة» لـ«يوري زوهار» و«قوات المظلات» لـ «يهودا نيمان» وقضية واينشل Weinchel Affair (٧٩) لـ«افراهام هفنر» و«البندقية الخشبية» لـ «إيان موسينزون» و«الاستغماية» و«جندي المساء» (٨٤) لـ «دان ولمان» و«النسر» The Vulture (٨١) لـ «ياكي يوشا» و«نوا في السابعة عشرة» لـ «يتزحاك ياشورون» تتناول عالم المهمشين في إطار اجتماعي محدد، وفي وسط اسرائيلي محدد كالجيش او الكيبوتز، أو من خلال لحظة تاريخية معينة كفترة الانتداب البريطاني أو فترة انشقاق حركة الكيبوتز. وهكذا في حين نجد المجموعة الأولى تنزع لتناول عالم اللامنتمين المغلق، فإن مجموعة الأفلام الثانية تميل للتركيز على الصدام بين الفرد والتكوين الاجتماعي. ونظرة نقدية على بعض هذه الأفلام كعينة من كل مجموعة سوف تعطينا فكرة عن توجهاتها الموضوعية.. وبصفة خاصة كيف عكست هذا التهميش. وسوف نرى كيف أن هذه الأفلام الشخصية بمثابة مجازات حسب تعبير «جيمسون» وكخطاب مشتت Fragmentary discourse ولو بغير قصد.. حتى لو كان موضوعهـا خاصا أو جنسيا - يعكس بعداً سياسيا أو قوميا.. وفي هذه الحالة يعكس «بنية شعور» الصابرا. في فيلمي «الحالم» و«فلاش» وهما من أوائل أفلام المخرج «دان ولمان» يقدم عالما من الوحدة يرتبط بالشيخوخة، في الأول يخير رسام سام «تسفيا نابي» يعمل في مؤسسة للمسنين بين التفرغ لعمله.. خاصة مع امرأة عجوز وبين عالم صديقته الشابة، وفي حين تشاركه العجوز الإحساس بالجمال والذكاء، تجسد الفتاة الشابة مع أسرتها القبح والجشع- لاتعير نظراته اهتماما تفشل في إدراك اهتمامه بها، مما يجعله في النهاية يفضل عالم المسنة الحالم - اللاطبيعي، وهو اختيار مجازي كما يبدو في اختيار مكان التصوير في منزل المسنين في المدينة القديمة - صفد - والتي ترتبط بالحفريات الأثرية والغموض. أما فيلم «فلوش» فيحكي قصة رجل عجوز (افرهـام هالفي) تطارده فكرة طلاق زوجته والبحث عن زوجة شابة على أمل أن تنجب له وريثا - بعد أن يفقد ابنه في حادث سيارة)، وقد شارك في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج «هانوش ليفاين» وهو من أشهر كتاب المسرح الساخر وبمسرحياته السريالية التي يبدو فيها كل شخص مخلوق

سيء الحظ.. لايستحق أى عطف. لذا فإن الفيلم يحشد مواقف عبثية فى محاولة من البطل إقامة علاقة بالآخرين تودى به إلى الكوارث. (هذا الاتجاه العبثى يبدو أيضا فى فيلم « الحالم » حيث يعمل « هانوش ليفيه» كمستشار أدبي ثم نادل عجوز فى فندق يطرق غرفة أسرة برجوازية على أمل أن يجد عندها الحب والود إلا أنها تطرده) . وفى المشهد الأخير من « فلوش » يصل البطل ليلا إلى محطة اتوبيس حيث يلتقى ببائع حلوى غريب الأطوار يتخيل أن الكحك هو عجلة القيادة. وفى اللقطة الأخيرة يسير « فلوش » خلف البائع ليختفيا معا فى الظلام ، وهكذا لايجد البطل من يقبله سوى لامنتمى آخر مثله بعد أن رفضه الجميع.. أسرته والآخرون، وهو نفس الموقف الذى يواجه بطل فيلم « الحالم» الذى لايجد تعاطفا سوى من امرأة عجوز غريبة الاطوار. و « فلوش » اللابطل لايجد من يقبله سوى شخص يعيش فى الخيال والوهم، حيث تبدو الحياة الحقيقية مكانا للاغتراب يرفض فيه القوى الضعيف حيث يطلق « فلوش» الوحيد زوجته لعدم إنجابها ويرفض أخرى تبحث عن الزواج، ان تسلط فكرة الاستمرارية المرتبطة باليهود يمكن فهمها على ضوء فترة مابعد المحرقة (الهولوكوست) ، فرغم غضبه السريع والعبثى فإنه يثير نوعا من التعاطف إذا نظرنا إليه ضمن هذا السياق التاريخى، حيث يرفضه الجميع ولايجد له من مأوى سوى فى عالم المجانين – ومجازيا – عالم الفيلم . وفيلم « دان ولمان» الأخير « عزيزى ميشيل » والذى تدور أحداثه فى قدس الخمسينيات يحاول اكتشاف العالم الداخلى لبطلته «هانا» – أيفريت لافى – التى كانت تدرس الأدب وصارت زوجة لأستاذ الجيولوجيا (أوددكوتلر) وتعيش حياة أشبه بمدام بوفارى ، – من خلال سرد هلوساتها الخاصة والخوف من الأماكن المغلقة لامرأة منطوية على نفسها.. وكيف تخلصت من طغيان سيطرة زوجها. والفيلم يتابع بأمانة أحداث وجو رواية « آموس اوز» فى المزج بين الرموز السياسية لتذكريات طفولتها الخاصة بصديقين توءمان من العرب مع واقع الحياة فى القطاع الاسرائيلى بالقدس. ولنلتق ثانية مع الهامشية المزعومة لبطل الجيل الأول لكن من خلال عزلة امرأة هذه المرة لاتستطيع الهرب بحكم كونها جزءا من هذا الوسط.

واذا كانت غالبية الأفلام الشخصية تبرز وجهة النظر الذكورية بحكم تضحياتها فى مجتمع فى حالة حرب، فإن انهيار بطولة أسطورة الصابرا مع الاتجاه الجديد على إبراز الأبطال الذكور من ذوى الحساسية فى تعرضهم للنقد، كان لهما تأثيرغيرمباشر فى إتاحة الفرصة للشخصيات النسائية . وهى أيضا نفس الفترة التى شهدت مولد المرأة المخرجة مثل « ميشال بات آدم» و « أيديت شوهرور» Shohor ، اللتين اتجهتا كغيرهما من المخرجين – لتناول موضوع البحث عن الذات عبر علاقات حميمية فى وسط فنى (هذا الاهتمام بالمرأة المخرجة ليس له علاقة بالحركة النسوية) . لقد بدأت

«ميشال بات آدم» أحد أهم المخرجين حياتها كممثلة حيث قامت بالبطولة النسائية لفيلم «احبك ياروزا». وكان أول أفلامها هو «لحظات» وهو انتاج اسرائيلي – فرنسي يدور موضوعه حول امرأتين تلتقيان صدفة .. كاتبة اسرائيلية (ميشال بات آدم) ومصورة فرنسية في قطار يتجه من تل أبيب إلى القدس، وعبر «فلاش باك» على لقاء سابق لهما يتوغل الفيلم ليستعرض ذكريات الماضي والإحساس المدركة بماتحمله من غموض وعدم رغبة المخرجة في الافصاح للمشاهد عن علاقة بطلتيهما السحاقية يذكرنا بنفس أسلوب «ديان كيرى Kury في فيلمها التجريبي» فيما بيننا» Entre Nous (١٩٨٣) ، وقد أخرجت بات ثلاثـــة أفلام أخرى هي «على خيط رفيع» والحب الأول (١٩٨٢) والعاشق (١٩٨٦) وهي تحمل نفس الروح السيكولوجية . أما فيلم «ميرا ريكاناتي» «ألف قبلة صغيرة» فيدور هو الآخر في وسط فني والذي انعكس بدوره على تصوير الفيلم بصريا، ويحكي قصة ألما (رفيكا نويمان) من خلال صداقتها بأمها اثر وفاة والدها الرسام. واكتشافها لعلاقة أبيها السرية تجذبها إلى ابن عشيق والدها، ومن ثم معاناتها بين الولاء لأمها وماضي أبيها، في حين تتمزق الأم حقدا ويتضاعف شعورها بالخيانة، في حين تقاوم «ألما» من أجل تحقيق ذاتها. ونحن نرى ثانية كفاح الذات ضد المجتمع (من خلال أم تنتمي للطبقة المتوسطة العليا) .. إلا أن هذا الصراع يتم هذه المرة من خلال امرأة .. لارجل كمايحدث عادة . وفيلم «انحراف» Drifting للمخرج «آموس جوتمان» يقدم لنا عالم استبطاني introspective معزول من خلال بطله اللوطي المخرج روبي «جوناثون سيجال». ويبدأ الفيلم به في مونولوج أمام الكاميرا يعلن فيه رغبته في إخراج فيلم، ويعدد المشاكل والعقبات المالية التي تواجه مخرجا يعيش على هامش مجتمعه ، واغتراب اللابطل عن أعراف مجتمعه يبدو في علاقته بأسرته وخاصة جدته التي يعيش معها. وغالبية أحداث الفيلم تجرى داخل شقة وهو مايدعم بصريا الإحساس بالاختناق . ورغم تجاهل «روبي» لما يدور حوله سياسيا يجد نفسه محاصرا ببنية القوى السياسية حيث يستضيف في بيته رجالا من المهمشين لأسباب لاعلاقة لها بالجنس.. «ايزري» اليهودي الشرقي المخنث واثنين من «الارهابيين» الفلسطينيين وجدا ملاذا في بيته. والفيلم يترك العلاقة الجنسية بينهما وبين «روبي» مبهمة وغامضة وإن كان الفيلم يلمح لذلك. (ومع هذا فإن مثل هذا التعاطف الغريب إزاء اليهودي الشرقي والفلسطينيين سرعان مايتم تشويهه بإظهارهما كارهين للنساء) وكما في فيلم فلليني ٨ ١/٢ يتزامن فشل «روبي» في استكمال الفيلم داخل الفيلم مع نهاية الفيلم ذاته. واغتراب وعدم تجـــذر بطل الصابرا يتضح أكثر في فيلـم «روكنج هورس» إخراج «ياكي يوشا» حيث

يبدو الاغتراب على كل المستويات .. الأصدقاء والبلد والأسرة وحتى في علاقته بفنه . والفيلم مأخوذ عن رواية «يورام كانيوك» (الذى شارك في السيناريو) ويحكى قصة لميندااف سوستز (شمويل كرايوس) وهو رسام شاب فاشل يعود إلى اسرائيل محبطا بعد أن قضى عشر سنوات في الولايات المتحدة على أمل البحث عن ذاته، ليجد نفسه غريبا في وطنه. ومن أجل البحث عن جذوره والاجابة على مايشغله من أسئلة يحاول اقتفاء أصله وتسجيل احاسيسه ومايتوصل اليه على فيلم ، والفيلم داخل الداخل المتصل بماضيه (ويبدأ بعلاقة أبوية في « فينا » وقبل هجرتهما الى اسرائيل) وقد صور بالأبيض والاسود وهو اختيار يساعد على إبراز الهوة بين الأجيال.. مع أنه صور لأسباب مالية . وما ان يصل إلى لحظة مولده حتى يقوم بإحراق الفيلم .

والبنية السردية للنهاية المفتوحة التى يشترك فيها كثير من مخرجى السينما الاسرائيلية الشابة تعكس انهيار نسق قيم الثقة بالنفس التى تفشت خلال أول عقدين من وجود اسرائيل، فالبطل ذاته الذى شارك في الحروب السابقة يجد نفسه الآن بلا حافز عاطفى أو فكرى إزاء مايجرى في المجتمع. والاسم العبرى Susetz يحمل اسم عائلة البطل فيه « تورية » ، ذلك أن اسم عائلة مؤلف الرواية وهو «كانيوك» يعنى « الحصان الصغير» او « المهر » بالروسية . ومنح البطل مثل هذا الاسم البارز لايقصد به المؤلف مجرد عنصر يسير لسيرة شخصية فقط، بل وإلى التيمة التكرارية لكل من الرواية والفيلم.. ألا وهى « الحركة الدائبة دونما تغيير حقيقى» ، فالبطل رغم تجواله الدائم لايجد الراحة أو تحقيق ذاته، وفى « روكنج هورس» كما في فيلمه الأخير « شالوم .. صلاة الطريق Shalom, prayer for the Road (١٩٧٣) يربط المخرج بين الاكتشاف للشخصى وسجن الشخصيات داخل إطار مغلق لعالم خانق. وفى بعض الأحيان لاتصور السينما الشخصية عالم بطل الصابرا بلا جذور ، بل والمهاجر الاوربى ايضا. في فيلم « روكنج هورس» فإن والده « اميندااف » الموسيقى النمساوى لاتربطه علاقة باسرائيل اليوم ، تماما كالعلاقة التى تربط بين الأب وابنه. وفى فيلم « ترانزيت » لـ « دانيل واكسمان» فإن الغريب الاوربى وفقدانه التعاطف مع اسرائيل ، وحتى مع زوجته من الصابرا وابنه تشكل بؤرة اهتمام الفيلم . ويصور الفيلم بإيقاعه البطىء قرار يهودى المانى طاعن في السن هو « اريك نيوسياوم» (جيداليا بيسر) بالعودة إلى المانيا حيث كان يعمل بأحد المتاحف – بعد أن عاش عشرين عاما في اسرائيل . والفيلم يصور أسبوعا من شتاء عام ١٩٦٨ وهو يودع شقيقتيه (اللتين لم يتعلما العبرية أبدا) وزوجته وابنه البالغ اثنى عشر عاما. فرغم السنين التى قضاها في اسرائيل لم يستطع ان يتكيف معها، ذلك أن تكوينه الثقافى الالمانى يتعارض مع

كل أعراف الحياة الاسرائيلية .لذا فإنه وسط كل الظروف التي أحاطت بفترة مابعد حرب الأيام الستة من ثقة بالنفس كان يتوق إلى برلين القديمة، رغم علمه بأن برلين التي عرفها في شبابه لم يعد لها وجود الآن، وعلى هذا فلم يعد ينتمي لمكان ما. اختفى القديم (وباعتباره يهوديا فهولم ينتمِ إليه حقيقة) في حين ظل الجديد أجنبيا ، وبهذا المعنى فإن الفيلم يعيد تجسيد النموذج الأصلي لليهودي التائه الذي يبحث عن الجذور والعزاء دون جدوى ، حتي في أرض صهيون . وفي حين كانت أفلام البطولة القومية تصور الهولوكوست بطريقة تجريدية الى حد ما فإن الأفلام الشخصية مثل: « روكنج ستون » و « ترانزيت » و « البندقية الخشبية » تقدم صور للناجين منها في تعاطف مع مناقشة فكرة اسرائيل باعتبارها نقطة الراحة النهائية للعزاء والتحرير.

الوجه الخفى للنزعة العسكرية

يقدم فيلم « النسر » للمخرج « ياكي يوشو Yosha المأخوذ عن رواية « اليهودي الأخير» لـ«كانيوك Kaniuk» شخصية « بواز » البطل - الضد أو اللابطل، وهو ضابط احتياطي تحرر من الوهم الذي كان يعيش فيه بموت صديق طفولته « مناحيم » في إحدى المناوشات على الجبهة المصرية إثر وقف إطلاق النار التي أنهت حرب ١٩٧٣ (وقد استغرق الأمر عقدا من الزمان كي تسجل السينما الاسرائيلية نتائج مابعد الحرب فيما يتعلق بانقشاع الوهم والتحول الحاد في وجهة نظر المجتمع إزاء الصراع العربي الاسرائيلي) ويضطر البطل في محاولة للتخفيف من أحزان والدىْ صديقه بالادعاء بأن « مناحيم » الابن كان يكتب شعرا قبل موته. وتحت ضغط من والده المدرس يجد نفسه مضطراً لأن يقدم لهما بعض أشعار ابنهما بانتحال بعض الشعر من كتاب ، حيث يجدا فيها بعض العزاء عن فقد الابن، ورغم ثقة « بواز» بنفسه إلا أن ذكريات وآلام الحرب خلقت منه انسانا جبانا يعيش بلا هدف، يحمل وصمة الإحساس بالذنب، ومغامراته الجنسية تزيد من آلامه بدلا من أن تخففها. في البداية ينام مع فتاة صديقة « مناحيم» ثم مع فتاة تعمل في مكتب منظمة تعمل على تخفيف آثار الحرب على الشباب، هذا العمل الذي بدأه في محاولته لعزاء والدىْ صديقه سرعان مايتحول مع الوقت إلى مشروع ناجح، وهو كتابة كتيبات عزاء لكل من فقد ابنه في الحرب، وليجد نفسه بلا أدنى جهد يدير مشروعا صغيرا مزدهرا له زبائنه، حتى يتم القبض عليه لتجارته بالموتى بعد أن صار كالنسر يعيش على جيفة الموتى. وقد أثار الفيلم مناقشات حادة ولم يتم عرضه إلا بعد تدخل الرقابة بالحذف لأنه ينكأ جراح الحرب النفسية ، ويتخلى عن الصورة المثالية للبطولات العسكرية التى اتسمت بها السينما الاسرائيلية طوال العقود الماضية . كما يكشف عن جانب خفى لآثار الحرب ألا وهو شعور كثير من الآباء بالرغبة في إضفاء هالة على تضحيات أبنائهم من خلال الفن وتخفيفا لأحزانهم الأليمة . وبعض الأفلام الأخرى مثال « البندقية الخشبية » للمخرج «إيان موستريون » (وفيلمه الأخير « جندى المساء») مع فيلم « الاستغماية » لـ « دان ولمان Wolman تتعرض للتأثير النفسي للنزعة العسكرية على الأطفال في فترة ماقبل المراهقة تجرى أحداثها في فترات تاريخية قديمة لكنها ترمز للحاضر أيضا . وفيلم «الاستغماية» الذى تدور أحداثه في القدس عام ١٩٤٦ يركز على العلاقة التى تنشأ بين غلام في الثانية عشر من عمره وأمه ومعلمه وأزمة اكتشاف ذاته كطفل تتفاقم مع اكتشافه للعلاقة الجنسية المثلية (اللواط) بين مدرسه

وعربي ، وهو الاكتشاف الذي يمثل موضوعا حساسا في المجتمع .. ألا وهو الحب المحظور بين العرب واليهود ، والفيلم يعكس امتثال مجتمع يعيش في حالة حصار وأزمات يتمثل يوميا في العنف السياسي المكبوت، والفيلم كغيره من الأفلام الشخصية يعبر عن شعور بالاحتمالات المفقودة على المستوى الإنساني والسياسي، وقد أنتج الفيلم مثل غيره من بعض أفلام الموجة الاسرائيلية الجديدة – كيانز– بميزانية بسيطة وبمساعدة للعائلة ، مبتعدا عن صيغ أفلام هوليود الجيدة الصنع والتي تتواءم مع الإمكانيات المتاحة للمخرجين . وتدور أحداث فيلم « البندقية الخشبية » في الماضي أيضا ، في الجو المحموم الذي عاشته تل ابيب عام ١٩٥٠ إثر إعلان الدولة، حيث نرى صراع ومخاوف فترة المراهقة من خلال الحرب الدائرة بين فريقين من الشباب يتنافسان في لعبة من « ألعاب الحرب» ، حيث تبدو اشكالية القيم المسلم بها قبل حرب يوم كابور حول مفاهيم الشرف والبطولة والوطنية والصداقة التي كانوا يتلقونها في البيت والمدرسة وغالبية أفلام الستينيات، وذلك بتقديم وجهة نظر تهكمية إزاء العواطف القومية، وتخلي الأبطال في النهاية عن العنف في كلا الفيلمين « الاستغماية » و « البندقية الخشبية » – يعبران عن رغبة مخرجيها في التخلي عن العنف على مستوى الأمة وعدم توفير بطولات ومُثل الجيل القديم التي كانت تقدمها أفلام الحرب السابقة، وفيلم « البندقية الخشبية» – يشوه مثل هذه العقلية. والنقد الذي يوجهه الفيلم يبدو في مشهد « تونى » وهو يتجول داخل إحدى العشش المقامة على شاطىء البحر بعد أن أصيب بجرح طفيف معتقدا أنه قتل طفلا آخر، وحيث يجد امرأة مشوشة الذهن تدعى «بالستيا» « اوفيليا ستراك » بعد أن فقدت أطفالها في « الهولوكوست » ولم تجد عزاءاً لها إلا في صحبة الأطفال. ويرى « يونى » على الحائط صورة فوتوغرافية لأطفال تحت تهديد الجنود النازيين. والمعالجة السينمائية للمشهد تبدو من وجهة نظره حيث يبدو عليه إدراكه الضمني لعواقب ممارسة ألعاب العنف، ويكتشف الصابرا الواثق من نفسه – والذى كان يهزأ من ضحايا «الهولوكوست » ويعتبرهم جبناء هو وجيله – من خلال المرأة مدى معاناتهم الحقيقية، حيث يبدو عليه أثناء تضميدها لجروحه وقد اكتسب نضجا وإدراكا للضريبة الإنسانية التي يولدها العنف عبر هذا اللقاء العابر، واللقطات الأخيرة وهويصعد الجبل مراقبا لزملائه أسفل بعد رفضه الانضمام إليهم في هذه اللعبة تشير إلى تخليه عن ممارسة « ألعاب الحرب » .

ودلالة استخدام الهولوكوست في هذه الأفلام تتعارض تماما مع استخدام أفلام البطولة القومية لها حيث كان يشار إليها عابرا عند حديث « الصابرا » عن ضحاياها أو ممن بقى منهم ويحارب الآن من أجل بقاء اسرائيل تعبيرا عن مبرر وجودها ، هؤلاء الجنود تخلصوا من آثار

محنتهم النفسية والجسدية بفضل انتمائهم للنضال اليهودى فى الأرض الموعودة . على النقيض من هذا فإن الأفلام الشخصية تنكأ جراحهم وتجسدها ملموسة ، وأفلام مثل « البندقية الخشبية » و«الاستغماية » لاتتناول الآثار النفسية الناجمة عن الهولوكوست سواء بتصديرها فى المقدمة أوكخلفية لها، بل تعرضها بطرق مبتكرة . واللقاء الذى يتم بين ضحاياها فى « البندقية الخشبية » ليس دفاعا لتبرير العمل العسكرى كما كان يحدث فى أفلام البطولة القومية، بل لبلورة إدراك الضريبة الإنسانية الناتجة عن العنف. وفى حين كانت أفلام البطولة القومية تشيرإلى أن وجود اسرائيل فى حد ذاته فيه الإجابة والحل -مسقطة من حساباتها مدى العذاب النفسى الذى يعانيه ضحايا « الهولوكوست » ممن يعيشون فى اسرائيل - نجد الأفلام الشخصية تلقى بظلال الشك على مثل هذه الحلول المبسطة، بأن مقولة الدولة لاتكفى وحدها كبديل إزاء مثل هذه الكوارث . وفيلما « رجال المظلات » للمخرج « يهودا نيمان » و«أغطس ثانية» Repeat Dive للمخرج « شيمون دوتان » يكشفان لنا عن الآثار النفسية والاجتماعية لوضع الاستعداد العسكرى الدائم ويفضح أسطورة البطولة القومية التى ارتبطت بالصابرا. فالفيلمان لايقدمان صورة مثالية كالتى كانت تقدمها أفلام الخمسينيات ، بل يهدمان أسطورة شجاعة المحارب الاسرائيلى من جذورها. وعلى خلاف أفلام البطولات فإن أحداثهما لاتدور فى مواقع القتال، بل يؤكدان على الواقع اليومى المعاش من خلال التدريبات العسكرية (اغطس ثانية) . والمثير هنا أن هذه النظرة التحديلية إزاء قوات الدفاع الاسرائيلى تركز هنا على الوحدات الخاصة : المظلات والضفادع البشرية ...، وهى المعالجة التى تمثل حساسية خاصة لبلد تلزم كل مواطن فيها بالخدمة العسكرية - ليس لثلاث سنوات - بل لقضاء حوالى ثلاثين عاما كاحتياطى، باعتباره جزءاً لايتجزأ من حياة كل اسرائيلى، وجزءا من هويته كإنسان ومواطن، وهى النظرة التى كانت تمثل إجماعا وواجبا عسكريا يجب أداؤه ، ووصمة عار لمن لايؤديها .. حتى حرب لبنان . ويصور فيلم « قوات المظلات » محنة بطله وايزمان « مونى موشوف» الذى يتطوع فى قوات المظلات ليجد نفسه عاجزا عن تحمل العبء النفسى والجسدى لتدريباتها. ورغم هذا يمتنع عن طلب نقله إلى مكان آخر كنوع من احترام الذات، إلا أن ضغوط رفاقه عليه وخلافه مع قائده (جيدى جوف) يؤديان إلى انهياره .. ومن ثم انتحاره . والفيلم لاينتهى بهذه النهاية، بل بالتحقيق فى الموضوع بناء على أوامر عليا . أما فيلم « اغطس ثانية» «لشيمون دوتان» فيركز على تناقضات مجموعة من المتطوعين فى الضفادع البشرية - قائد الفرقة «يأوف» (دورون ينشير) يحاول تعزية أرملة صديقه « ميرا» (ليرون نيرجاد) بعد وفاة زوجها ،

والتغلب على مخاوفه أيضا. والبطل هنا على عكس بطل « رجال المظلات » .. محترف ونموذج للبطولة ، إلا أن الفيلم يعرض الصورة المناقضة لهذه البطولة بإظهار عدم جدارته وجبنه فى حياته الخاصة . إن الحرب – وبالهامن مفارقة – تمنحه هوورفاقه ملاذا من تفاهة ومخاطر الحياة اليومية، وعندما تتناول هذه الأفلام موضوعات هامة كالجيش (رجال المظلات – اغطس ثانية) أو النزعة العسكرية (البندقية الخشبية – الاستغماية – جندى المساء) فإنها تصوغ موضوعاتها فى إطار نفسى مع التركيز على آثار الموقف السياسى والعسكرى على أبطالهامن جيل الصابرا ، وفيلم « رجال المظلات» كمثال (يتناول موضوع وضع اسرائيل الدائم في حالة حرب كأساس لأحداث فيلمه، ومع هذا فإن موقف الفيلم النقدى يتمحور على المستوى النفسي ومدى أخلاقية مثل هذا السلوك إزاء الجنود) . (وقد أثار الفيلم عند عرضه جدلا حول بعض الممارسات أثناء فترة التدريب العسكرى) . ومع أن هذه الأفلام لاتتعرض أساسا لموضوع الإجماع القومى فإنها تشوه Demystify التمثيل المثالي والتقليدى لأيدلوجية الصابرا .. خاصة في تأثيرها على الفرد . وفى « الاستغماية » فإن المدرس المهذب الذى يرفض الانضمام إلى أعمال « الهاجاناه » السرية وتربطه علاقة بفلسطينى يواجه تهديدا من أعضائها واتهامه زيفا بالجاسوسية وهومايكشف عن تعصبها . ورغم اهتمام الفيلم الأساسي هو تصوير جو العنف وتأثيره على الأطفال واللامنتمين، فإن العلاقة بين المدرس الهاجاناه تكشف عن مجازية العلاقة بين حساسية المخرج وتعصب المؤسسة الاسرائيلية إزاء أى انحراف جنسي أو سياسى او سينمائى .

دلالة الأسلوب

اهتمام موضوعات الأفلام الشخصية بالحالة النفسية لأبطالها لاتستدعي بالضرورة استخدام التحليل النفسي الكلاسيكي للمونتاج التحليلي، ذلك أن فن « السينما الشخصية» فن متحفظ يعبرفيه عن الموجب بضده ، العواطف فيها موحية وعلى المتفرج أن يستنتج دلالاتها. وموضوع الوحدة والعزلة يقدم بأقل حوار وبالتعبير اللامباشر للعواطف . وعدم استخدام الحوار لحساب الصورة، باعتبار أن السينما وسيط بصرى فى المقام الأول، ومن ثم فإن الحوار عنصر « لاسينمائى» ، من هنا يسيطر عليها الصمت الطويل والجمل الناقصة لخلق إحساس بالتوتر الوجودى . واستخدام الزوايا غير التقليدية يكشف عن تقلب العالم المدرك، والتأكيد على القصور الداخلى يخلق الإحساس بالاختناق، والخوف من الأماكن الضيقة (كاسترفوبيا) والتصوير الخارجى فى الشوارع يعبر عن الخواء والموت. لذا فإن غالبية هذه الأفلام صورت فى الأحياء القديمة من تل أبيب كما فى « ترانزيت » أو « عبور » الذى صور فى منازل قديمة وشوارع قذرة حيث الوجوه تنضح بالكراهية ، أو أن يذهب البطل إلى ساحل تل أبيب كما فى « ترانزيت » - « البندقية الخشبية » - « روكنج هورس » - « ألف قبلة صغيرة » تأكيدا لعلاقتهم الحميمة بعالم المهمشين من بنات الليل والقوادين ، والبحر والشارع يبدوان مغلفين بالكآبة والجهامة، لبيان مدى عزلتهم ، مع النزوع لبيان مدى كآبة الموت بحيث يبدو كمكان أقرب إلى بحر الشمال منه إلى البحر الأبيض المتوسط (وعادة مايتم التصوير فى الصباح الباكر مع استخدام « فلترات» لحجب الضوء الساطع) . كما يلجأ غالبيتها إلى استخدام موسيقى الغرفة التى تعتمد على آلة موسيقية واحدة كالبيانو أو الفلوت لتتواءم مع الجو الحزين وإيقاع الفيلم البطىء. والتمثيل فيها يصرح بأقل من الحقيقة، بعكس النزعة العاطفية المبالغ فيها فى أفلام «البيروكاس» ، كما تبتعد عن الأداء المسرحى الذى ارتبط بالسينما الاسرائيلية لاعتمادها على ممثلين وممثلات مسرحيين أساسا، لذا يبدو الأداء فيهامتزنا .. بلا إسراف حتى فى أكثر اللحظات درامية . ورغم أن « أورى زوهار » يتناول فى أفلامه مثل هذه الموضوعات ، إلا أن تناوله يكشف عن أسلوب مختلف . وفيلمه « ثلاثة أيام وطفل» يحكى قصة طالب – أوبد كوتلر –[٢١] تطلب منه صديقته القديمة وزوجها رعاية طفلهما لثلاثة أيام يبدى خلالها علاقة حب وكراهية للطفل من خلال منهج يجمع بين التغريب والظواهرية (الفنونولوجية) ليضفى بها فكر الموجة الجديدة على

---

(٢١) فاز الممثل « أوبد كوتلر » بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان كان السينمائى عن دوره فى فيلم « ثلاثة أيام وطفل».

بيئة الطالب الاسرائيلي في الستينيات. كما يتخلى عن الرمزية التي تميز القصة القصيرة المأخوذ عنها الفيلم للكاتب أ. ب. يهوشاو A.B.Yehoshua ، خاصة في تصويره لمدينة القدس التي لاتبدو على أنها مدينة الرب الروحية كما في القصة ، بل كمدينة تعج بالبشر كسائر مدن الأرض . وثلاثيته « توم المتلصص » و« عيون كبيرة » و « أنقذوا حارس الشاطيء» ترسم صورة ضاحكة مثيرة لمشاعر جيل الصابرا القلق الذي « توقف نموه » ، فأحداث فيلم « توم المتلصص» تجرى على ساحل تل أبيب من خلال الجيل المفقود بين الصابرا بعد حرب ٦٧ ، والذين فقدوا الرغبة في الكفاح لوطنهم الكبير بالهروب إلى حياة بوهيمية . ولأنهم ثمرة الرخاء الاقتصادي لهذه الفترة فإنهم يحاكون في سطحية أساليب الشباب الأمريكي في التمرد، لكن دون إدراك للبواعث السياسية لهذا التيار .. والمخرج يقدم حياة أبطاله التي تتركز حول الجنس وموسيقى البوب وكراهيتهم لتحمل أية مسئولية أسرية ، مما يجعل واحدا من قدامى الاشكناز يوبخهم بقوله : « مشكلتكم أنكم لم تحققوا شيئا ولن تحققوا شيئا » . والتطلع الجنسي على النساء في غرفة الملابس يرمز لسلبية وعدم التزام أبطاله، وكما يشير عنوان الفيلم فإن رغبة التطلع الجنسي على الآخرين تتعدى الجنس ، ذلك ان تطلع هذه الشخصيات الهامشية اللامنتمية لايقتصر على المجتمع الاسرائيلي ، بل وعلى الثقافة المضادة التي سادت المجتمع الغربي بعد الستينيات. وتصوير الفيلم على الشاطيء يختلف هنا عن كثير من الأفلام الشخصية في أنه لايقدم المكان لمجرد تأملات البطل المعزول، بل باعتباره مكانا يشبه أيا من شواطيء البحر الأبيض المكدسة في الصيف بروادها ، تنبض فيه اللقطات بالحركة الدائمة ويلعب الحوار دورا هاما حيث يتحدث الأبطال بإسهاب وبحركات معبرة ، لكنها تخفي وراءها أحاسيسهم الداخلية لادراكهم مدى الأخطاء التي تحيط أسلوب حياتهم وأفعالهم[٢٢] ، لذا فإن نغمة الحزن لاتفصح عن نفسها بل يمكن إدراكها ضمنيا ، خاصة وأن أحداث الفيلم تدور ضمن مواقف ضاحكة، وهي النغمة التي تميزه كثيرا عن النغمة الجادة والزاعقة في غيرها من أفلام جيله من المخرجين. والأفلام الشخصية تنحو إلى إضفاء النزعة الشخصية « الذاتية – لأبطالها، والذين عادة مايعبرون بالنيابة عن وجهة نظر المخرج / المخرجة، وهي النزعة التي تعكس وجهة النظر الأحادية على مستوى الشخصيات والتأليف ، لذا فإن الخطاب المغلق لهذه الأفلام لايتيح إمكانية تعدد الأصوات داخل ثقافة المجتمع بأسره. وبنية السرد في هذه الأفلام تميل إلى اللامألوف وهومايبدو في فيلم «قوات المظلات» للمخرج يهودا نيمان ، حيث يقتل الجندي أو ينتحر بطل الفيلم في منتصف الفيلم

---

(٢٢) شورر : « التجربة السينمائية » .

بينما يركز نصفه الثانى على قائده المسئول بشكل ما عن موته . كما أن غالبيتها تلجأ إلى النهايات المفتوحة معبرة عن عالم يسوده الغموض وعدم المصداقية ، وانهيار نسق الفيلم التى سادت العقدين الأولين من وجود اسرائيل . وفى فيلم « لفراهام هفنر » ... « أين دانييل واكس » يسعى البطل بحثا عن نموذج البطل فى شبابه ليكتشف فى النهاية « دانيل» التجسيد الساخر لبطله المثالى وحيث لاتجد إشكالية البطل حلا، بل تترك للمشاهد البحث عن الحل الممكن. وفى أعقاب حرب ٧٣- يوم كابور - تخلى كثير من هذه الأفلام عن النهاية المغلقة التقليدية التى كانت مألوفة فى أفلام البطولات القومية والبيروكاس إلى النهاية المفتوحة الغامضة، باعتبار أن أشكال السرد التقليدية عاجزة عن « احتواء » إشكاليات الايدلوجية الملحة ازاء المفهوم المتغير للواقع الاسرائيلى. وباعتبارها جزءا من اتجاه عام فى السينما العالمية فهى تميل إلى الانعكاسية Reflexivity - ونادرا ماتقترب من منهج بريخت السياسى. إما بإظهار الرغبة فى إخراج أفلام كما فى فيلم Drifting أو بالتصوير الحقيقى للفيلم ذاته كما فى « الحصان الخشبى Rocking horse » والشارع المسدود Dead end street ، أو بإسناد بطولتها لأبطال فنانين - رسام فى الحالم The Dreamer - أو مطرب فى « أين دانييل واكس» ؟ أو رسام ومخرج فى « روكنج هورس » أو كاتب كما فى « لحظات Moments أو مصمم لواجهات المحلات فى «الف قبلة صغيرة » ، أو على الأقل تربطهم علاقة قديمة بالفن مثل « ترانزيت» أو من الفنانين ذوى الحساسية للموسيقى مثل «فلوش» Flochأو الشعر كما فى «عزيزى ميخائيل»، أما أبطالها من أصحاب التأمل فإنهم لاينتمون تصطدم شخصياتهم الحساسة مع نزعة الامتثال السائدة كعلاقة الجندى بالجيش فى « قوات المظلات » أو عضو فى حركة الشباب إزاء اشتراكية الكيبوتز كما فى « نوا فى السابعة عشرة» والأرملة والكيبوتز فى فيلم «اتاليا » . والانعكاس فى هذه الأفلام يقوم على مستوى شخصياتها المتأملة كبديل لتأملات مخرجيها حول ذواتهم وهومايمثل أحد المظاهر المجازية فى السيرة الشخصية والتى يسميها « بول دى مان » أحد أشكال الإدراك »(٢٣) . وفى بعض الأحيان يترجم هؤلاء المخرجون فكرة الإخراج الشخصى عن طريق ظهورهم فى أفلامهم سواء فى أدوار البطولة كما فى حالة « أورى زوهار» فى أفلامه «نوم المتلصص» و« عيون كبيرة» و «أنقذوا حارس الشاطىء»، أو بالظهور فى أدوار صغيرة كما فعل « ياكى يوشا » فى « روكنج هورس» و « الشارع المسدود » ، حيث ظهرفى الفيلم الأخير لفترة قصيرة فى دور ممثل فى فيلم تسجيلى للتليفزيون فى دور «جون » صديق المومس - واستخدام المخرج

---

(٢٣) انظر بول دى مان : « مجازات القراءة » .

الفرنسي جودار للمومس كاستعارة يبدو واضحا في الفيلم – فهي تقارن المخرج التليفزيوني بالقواد بقولها: « إنه يبيعني من أجل المال.. وأنت تبيعني من أجل فيلم » . وفي «روكنج هورس » يظهر مخرجه « يوشا » في دور قائد الكورس وهو يسأل المخرج – داخل الفيلم بعدم إحداث ضوضاء أثناء إخراجه ، ثم في حديث مصور الفيلم داخل الفيلم للبطل المخرج بأنه « ليس مخرجا حقيقيا » (أدى الدور المخرج دانييل فاتسمان) ، بينما يقف ياكي يوشا خلف بطله كما لو كان التعليق التهكمي ينطبق عليه . وفي انتقاد فيلم « روكنج هورس » السينما الاسرائيلية في اتجاهها الى الرواية نقد غيرمباشر لأفلام « مناحم جولان » التجارية . وفي تصوير صديق البطل « امينداف» الذى كان ينتمي لجيل البالماخ ثم صارمنتجا مشهورا كل شاغله اقتفاء نجاح جولان، كل هذا بمثابة انتقاد لجيل كامل بات همه الشاغل النجاح المادى والمركز الاجتماعي بعد أن كان مضرب المثل. وفي مشهد من فيلم «روكنج هورس » نرى اعلانا لفيلم « قوات المظلات » الذى يندد فيه مخرجه « يهودا نيمان» بالبطولات العسكرية التي تقدمها السينما. ونزعة التدمير الذاتي عند بطل « قوات المظلات» تعكس نفس النزعة عند بطل « روكنج هورس » . وعندما يسأل المخرج – البطل المنتج لمساعدته في إخراج فيلم شخصي عن ماضيه يحدثه المخرج في صخب عن هوليود وجوائز الأوسكار – (وكانت خمس أفلام قد رشحت للاوسكار من انتاج « جولان » هي : شاباتي – الهروب الكبير – أحبك ياروزا– المنزل في شارع كلوش) في نفس الوقت الذى يملي مذكرة بخصوص فيلمه الجديد The Para-shooting of Arik وهو اسم يشير بوضوح إلى نزعة « جولان» في تقديم أفلام ضخمة مثل « الهروب الكبير» و «عملية الصاعقة» – وقد مثل « اريك لافي » الذى يقوم بدور المنتج يدور في الفيلم الأخير. هذه النزعة التهكمية في « روكنج هورس » إزاء صورة البطولات المثالية التي تصورها أفلام جولان هي أصداء جيل فقد مُثله منذ زمن طويل ولم يعد يشغله سوى التكسب من أمجاد الماضي . واذا كانت شخصية المنتج تمثل طموحات « جولان» الهوليودية فإن « اميناداف » مخرج الأفلام الشخصية يعبر عن جيل الدولة من الكتاب والمخرجين الشبان – كياتز – الذين يطمحون لتقديم أفلام « الكيف» .. لا « الكم » ، وأسلوب الإنتاج الذى يقدمه بطل الفيلم هو البديل لإنتاج جولان. ذلك أن أسلوب الفيلم – داخل الفيلم يعكس بالفعل صورة انتاج الفيلم نفسه ، في اعتماده على فريق عمل قليل العدد وإسناد الأدوار إلى اصدقاء.. ممثيون غير محترفين وعلى الارتجال بشكل عام . كما يقدم أسلوب الفيلم داخل الفيلم التصوير الحقيقي لوالد « ايفـــا داف » كجزء من محاولـــة شبيهه بالأفــــلام الشخصية لاظهـــار هويتهم من خلال الإخراج، وكما نجد في

فـيلم Antony Nowly انطوني نيـولاي Can Hieronymus Merkin Ever Forget Mercy Humppe and find happiness و ٨ ١/٢ لفلليـني Stardust Memoire -٨٠- للمخـرج «وودى الن» يوجـه فيلم «روكنج هورس» نقداً ساخراً للنقد السينمائي، كما في المشهد الذي يطلب فيه البطل المخـرج من مدير تصـويره بأن تكون اللقطة معبرة عن روح الواقع كما يحدث الآن، فيرد عليه المصـور غاضبا : « اطلب مني لقطة قريبة وسوف أصورهالك .. لقطة «زوم» سوف أصورهالك إنني مجرد حرفي والسينما عمل قذر .. أما مسألة الروح والواقع فاتركها للنقاد الصحفيين لأن الروح هي حرفتهم ، ومع انتهاء تصوير الفيلم داخل الفيلم ينتهي فيلم روكنج هورس أيضا. وما أن يستعيد البطل قصة حياته من خلال السينما حتى يقوم بإحراق فيلمه ، ومع لقطة النهاية على احتراق الفيلم نسمع صوت أغنية حول « الخيول الخشبية ، التي تجرى في دائرة » وهي الصورة التي تصور كفاحه .. فكما حرق لوحاته في البداية وقبل مغادرته نيويورك فإنه يحرق فيلمه في وطنه . ومحاولته البحث عن جذوره عن طريق استعادة ماضيه سينمائيا لم تفعل سوى إعادته إلى نفس نقطة الصفر التي بدأ منها، وكأن الفيلم بهذا قد انتهى إلى عملية « سرد نرجسية»، كما في أسطورة «نرسيوس » التي أدت تحطيمه لذاته (٢٤) .

---

(٢٤) تجدر الإشارة إلى أن أفلام « البيروكاس» انعكاسية بدورها وإن يكن مرجعيتها الثانية تميل إلى المحاكاة الساخرة بخلاف غالبية السينما الشخصية . وفي فيلم « كبشوي « ارفينكا » يتظاهر البطل بأنه يصور سرقة بنك حتى لايلفت أنظار البوليس لسرقته البنك في الواقع ، وبذلك يحصل على مساعدة البوليس للتصوير . وفي فيلم البزامرزاحي ٩٩٩ لجولان نشاهد اعلانا لأحد أفلامه وهو « فورتونا » . وفي « ازولاي رجل البوليس » فان « ازولاي» رجل البوليس البطل يتفرج على الأعمال البطولية لمخبر سري ويتقمص دوره على طريقة « بستر كيتون» كمخبر سري انجليزي قادر على هزيمة الإجرام ممثلاً في اضطهاد رئيسه لإنقاذ حبيبته « الموس» في الواقع . وفي مشهد آخر يذهب إلى سينما مزدحمة سرعان ماتتحول إلى ميدان قتال لاشتباهه في مشاهد يحمل حقيبة يعتقد انه ارهابي (كانت دور العرض الاسرائيلية في السبعينيات هدفا لقنابل الفلسطينيين) « وفيلم » من يسرق نصا ليس بمذنب « للمخرج ريفا Revah يلمح لإحدى الشخصيات في صناعة السينما (شرطي يحمل اسم المخرج « بواز ديفيدسون» » إلى كوني ليمل « النموذج الأصلي لأفلام » جفلت فيش » وبالاشارة إلى السينما الهندية بارتدائه زي مهراجا يغني اغنية « إيشيكا داناه التي ترتبط في أذهان الجمهور هناك بالسينما الهندية وهو نفس جمهور افلام البيروكاس .

المهمشون .. ثانية

اذا كان مخرج فيلم « روكنج هورس» يعبر عن نفسه من خلال بطله اللامنتمى من جيل الصابرا، فإن بطل فيلم « ترانزيت » يعبر عن هذه الهامشية باعتباره مهاجرا أوربيا يعيش في اسرائيل. وبطل « واكسمان » المتأمل يمدنا بتفاصيل عن حياته . فهو من مواليد شنغهاى .. وابن للاجيء ألمانى لم يتكيف مع اسرائيل ويأمل فى مغادرتها، والمخرج يرى أن هموم بطله « اريك نيوسيوم» تعكس هموم جيلين عاشا فى اسرائيل لم يشعرا يوما بأنهماقى وطنهما.. وعلى أمل بمغادرتها. وصوت الراوى الابن الذى ينتمي للصابرا يعبر عن مفهوم جيله عبر والده المهاجر الأوربى ، وهى أحاسيس ومشاعر عدم الانتماء التى تنعكس من خلال الفيلم ليس كجزء من القصة فقط، بل وعلى مستوى الخيال. ان كل شيء فى حياة « اريك » الأب يشيرإلى أنهامرحلة عابرة فى حياته ، إذ لاتربطه علاقة دائمة بأحد ولايتحدث العبرية بطلاقة، وشقته مهددة بالإزالة .. حياته كلها على شفا الانهيار، وفي حين كان يحظى بالمكانة والاحترام في المانيا كخبير عاديات فى أحد المتاحف، صاريمتلك الآن محلا للعاديات هنا. لذا يسأل صديق طفولته « ويللى»: هل هذا كل ماكنت أحلم به ؟ متناسيا أنه فصل من عمله فى المانيا وطرد من منزله لأنه يهودى (مع أنه يعتبر نفسه ألمانيا) . ويذكره صديقه : « كنا نظن أننا ألمان ثم أخبرونا ذات يوم أننا يهود » . إنه يتذكر برلين المثالية ، ورغم محاولاته التأقلم بالزواج من « يائيل» فتاة الصابرا ووجود ابنه « ميخائيل » لايستطيع التغلب على حنينه للعودة « هناك » . لذا يفضل الألمانية ولايسمع من الاذاعة إلا الموسيقى الكلاسيكية حالما بماض مبهر عاشه فى برلين، حيث كان محاطا بالثقافة والفرق الموسيقية والمتاحف والحدائق الجميلة والسلوك المهذب. وزواجه مهدد بالانهيار لأن زوجته لاتتحمل ضغوط اجتياز هذه الفروق الثقافية . وعلاقته بابنه في حالة اغتراب وعزلة هي الأخرى. فالابن لايعرف كيف يتواءم مع أب يتحدث العبرية بلكنة ألمانية، ويسيرفى شوارع تل أبيب مرتديا قبعة وملتحفا وشاحا وبالطو ثقيل أحضرهما معه من « هناك » . والمالك يجبره على مغادرة الشقة – آخر ملاذ له – ليحزم ملابسه فى حقيبته الجلدية التى يحملها معه منذ هروبه من المانيا. وجولاته لاتتعدى حدود تل أبيب ، حيث ينزل لفترة فى أحد المنازل القريبة من الشاطيء والتى لايرتادها عادة سوى تجار المخدرات والمومسات، لتنتهى حياته وهو يسير فى شوارع مدينة غريبة ، وعلى صوت الراوى الابن وهو يقول : احيانا أشعر بالرغبة فى احتضانه، إلا أنه يتجاهلنى حتى اختفى

تماما ». بطل الفيلم إذن يعيش فى اسرائيل كعابر، وكمحطة مؤقتة فى الطريق إلى مكان آخر.. إنه لايعيش هنا أو هناك. واللقطة النهائيةفى الفيلم على البحر تختزل حياته كعابر، يعيش فى « اللفانت » ويحلم ويأمل بـ « هناك » .. فيما وراء البحر .. بالغرب. والمنزل الذى ينزل فيه – كآخرمحطة له – يشير إلى هامشيته وإحساسه بعدم الانتماء ، وموقع المنزل – موتيل – الذى لايبعد عن البحر يرمز إلى بعده عن « العالم الحقيقى» .. برلين أو اوربا. وحنينه إلى عالم آخر كذكرى أحيانا وكاستجابة للحاضر أحيانا أخرى، تتجسد فى اقترابه الجسدى من الـ « يم » « Yam » والتى تعنى بالعبرية البحر والغرب أيضا، وهى صورة دائمة التكرار فى الأفلام الشخصية حيث يصبح الشرق مجرد مكان للعبور، فى حين يرتبط الغرب بالبحر والعودة إلى عالم « متحضر » . هذا الاغتراب الشاعرى فى السينما الاسرائيلية قاصر على الاسرائليين من ذوى الأصول الأوربية، وهو اغتراب لاعلاقة له بعدم القدرة علي الوصول الي السلطة ، بل ينبع من الشعور بانتزاع هويته الأوربية مقابل التكيف مع مناخ آخر. ان اسرائيل دولة الرفاهية تمده وأمثاله باحتياجاته المعيشية.. فضلا عن امتلاكه محلا، وتصله تعويضات من المانيا، إلا أنه لايشعر فيها بالانتماء الى وطن. وذكريات التنكيل به فى أوربا تستبدل بتسلط حلم اليقظة لديه يعكس عمق التناقض الذى يحياه ، فهو لاجىء طرد من وطنه لمجرد انه يهودى، من جانب آخر فهو لايفتقد موطن شبابه فقط بل ويحتقر كل شيء فى اسرائيل. لقد وجد الملاذ الجسدى والمادى فيها ، إلا أنه لم يجد الملاذ العاطفى . وهو ماعبر عنه الناقد السينمائى «يوسف شارين» بقوله : « ان المخرج دانييل فاكسمان يرى أن كثيرا من مواطنى بطله يشاركونه نفس المصير.. سواء كانوا من المجر او بولنده او روسيا.. من المهاجرين القدامى أو الجدد»[٢٥] . وهو مايعنى أن الناقد والمخرج يشتركان فى رؤية مثالية للتغريب والهامشية . كما يعنى أن المهمشين من الشرق الأوسط ليسوا الفلسطينيين والسفارديم – الذين تعوزهم السلطة، بل ويهود اوربا ايضا الذين يعيشون بلا جذور فى « اللفانت» رغم مايتمتعون به من مزايا اجتماعية والذين يستمعون يوميا إلى موسيقاهم .. بيتهوفن وباخ .. عبر الاذاعة الرسمية ، والذين تشكل ثقافتهم الرفيعة المثل الأعلى للمؤسسات القومية . هذا التناقض فى الإحساس بالهامشية والسلطة الحقيقية هو مايكشف عنه الفيلم، فالبطل يبدى استياءه من المعاملة الفظة للامنتمين « الطبيعيين» كالمومسات والقوادين وعالم السفارديم السرى (وعزلة البطل عن الواقع الاسرائيلى والعداء العنصرى المستتر يشبه تماما موقف بطل رواية «سول بيلو » ... كوكب مستر ساملر» وهو مهاجر أوربى يتوق لعالم

---

(٢٥) يوسف شاريك : هاارتس فى ٣١ ديسمبر ١٩٧٨.

الارستقراطية القديم ويشعر بالخطر ازاء الجرائم التي يرتكبها السود في الشوارع) . وبطل الفيلم يكره سماع صخب الموسيقى اليونانية الشرقية التي يسمعها مضطرا في الشارع ، ولايجد غذاءه إلا في سماعه للموسيقى الكلاسيكية وحيدا في غرفته. من هنا تبدو سطحية وجهة نظر الفيلم إزاء المهمشين . فالموسيقى التي يستمع اليها البطل في الشوارع – الممنوعة من الاذاعة – هي التعبير الشعبي ازاء نظرة المؤسسة باعتبارها موسيقى غير معترف بها. وفي « روكنج هورس» نجد بالمثل بطله «اميندان» والذي رغم انتمائه جسديا يتصل بالسلطة حيث يطلب الدعم المادي من صديقه المنتج لإخراج فيلمه، وفي كلا الفيلمين « ترانزيت » و « روكنج هورس» فإن خلفيتهما ممثلة في المؤسسات والقوادين تصور وضع الأبطال كأناس غير تقليديين، وضعهم الهامشي منشأه حساسيتهم أو توجهاتهم الثقافية .. وهو مايمثل نوعيا من الاختيار .. والرفاهية . والشعور بالاغتراب في الأفلام الشخصية هو شعور خاص بالمهاجرين الاوربيين، ومن الذين ينتمون لجيل الصابرا بحكم النشأة ، وشعور النخبة العرقية لايعود لأسباب سياسية او اقتصادية ، بل لأسباب فنية وثقافية ، والهروب الدائم من « هنا » إلى فضاء متخيل يرتبط بالولايات المتحدة وأوربا وبأنهم يعيشون على السطح يماثل شعور مثقفي العالم الثالث « المتأوربين». هذا الإحساس بالحياة على هامش « العالم الحقيقي» في اسرائيل يتزايد مع شعور النخبة بالتفوق باعتبارهم يمثلون ماتطلق عليه وسائل الإعلام « العالم المتحضر » .

وإذا كان الرواد في الأفلام الأولى يصلون عتن طريق البحر ليجعلوا الصحراء مزدهرة، فإن أبطال الأفلام الشخصية – وبعد أن اخضرت الصحراء بعد عقود – مازالوا يحلمون بمكان ما، وحتى لو لم تتناول هذه الأفلام موضوع الهروب حرفيا، فإن الشعور به يمثل بنيتها لأن الابطال فيها لايشعرون بالانتماء للوطن .. ومن ثم يواصلون البحث عن مكان. وإذا كان الفلسطيني قد أزيح من مكانه والسفاردي وضع في المكان الغيرمناسب، فإن المهاجرين الاوربيين والصابرا – ويالها من مفارقة – يشعرون بأنهم خارج المكان .. في حنين دائم إلى وطن مثالي، ورغم أن الغرب يمثل جزءا من عالم أبطال هذه الأفلام .. فهم إما عائدون من هناك (روكنج هورس) أو يعقدون علاقات مع القادمين من هناك(لحظات –ألف قبلة صغيرة – العاشق) أو يمثل حضور « غريب » من الهولوكوست خطرا على ضمائرهم (البندقية الخشبية – لعبة الاستغماية) أو يحلمون بالسفر في – Drifting – أو يشكلون جزءا من عالمهم الروحي، وهو ما يتفق مع هاجس اسرائيلي أكبر بـ « الوجود في مكان آخر»، ومبعثه تناقض الواقع الجسدي المعاش مع جيران شرقيين .. مع الإحساس

بأنهم محاصرون بهم.. ومنهم. وفي حين تنزع أفلام للبيروكاس إلى التركيز على الولايات المتحدة كرمز للإمكانيات المادية التي تتيحها لطبقة العمال من السفاردى ، فإن الغرب في الأفلام الشخصية يضم أوربا أيضا وله دور مثالي في السرد، لأنه عالم الكيف والحساسية الذي تشعر شخصياتها معه بكثير من الانتماء اليه. واذا كانت الشخصية الغربية تتآلف بالتدريج- في أفلام البطولة القومية مع عالم الصابرا وقيم الصهيونية، فإن الأبطال من جيل الصابرا في الأفلام الشخصية- والتي لم تعد تتجسد في الارتباط بجذور الأرض القديمة / الجديدة – تجد عزاءها في غرب ضمني implied west وبهذا المعنى فإن فيلم ، فانتازيا حول موضوع رومانسي، -٧٨- للمخرج ، فينيك تراسيز ، Tracez والذي كتب السيناريو له ، هانوش ليفاين، يحمل لونا من التهكم التاريخي . ويدور الفيلم حول استعدادات «أناس صغار» لاستقبال ملكة السويد . هذا التوق والهيام بعظمة الملكة يرمز ضمنا إلى إحساس بالدونية لبلد صغيرمن الشرق الأوسط يحلم بالغرب البعيد. إن الحنين لأوربا والعجز والسلبية والاستيطان في هذه الأفلام وانعزالها عن عالم للواقع يمثل نقيض صورة جيل الصابرا في أفلام البطولة الوطنية. والرؤية الوجودية للفرد المحاصر تعبر مجازيا عن الإحساس الجماعي واللاشعوري بإحساس اسرائيل بعزلتها عن «اللفانت» وانتمائها الذهني للغرب .

وموضوعات الاغتراب والبحث عن هوية والنهاية المفتوحة في البنية السردية، بل والجو المأساوي في هذه الأفلام يعكس الإحساس بالمأزق السياسي والوجداني، وسلبية غالبية هذه الأفلام دون تقديم مفاتيح لتجاوز هذا الغموض لابد من فهمه في ضوء سياق السبعينيات. فموضوعات هذه الأفلام تدور حول أبطال لامنتمين، من ذوي الحساسية والذين يجسدون الثقافة الجديدة – نسبيا – لجيل من الصابرا لم يعد يتمسك بأوهام أسطورة الرواد في ازدهار الصحراء وقيام الدولة ، بعد أن تحققت هذه الأهداف، أو بالمثل الاشتراكية ومجتمع المساواة بعد أن كشف تمرد الفهود السود عن وجود «اسرائيل ثانية» غاضبة تمثل تهديدا لسيطرة الاشكناز الاقتصادية والسياسية والثقافية ، كما أن مواصلة احتلال غزة والضفة الغربية منذ حرب ٦٧ قد شوه من الصورة الانسانية « لاسرائيل الجميلة ». هذا السعي بحثا عن هوية من جانب الأبطال الاشكنازيم ممن ينتمون لجيل الصابرا ، ونغمة التشاؤم التي تسيطر على هذه الأفلام تعبر مجازيا عن المشهد السياسي .. خاصة في أعقاب حرب ١٩٧٣ حيث فقد حزب العمل بزعامة جولدا مائير الكثير من سحره واضطر للتخلي عن زعامته لجيل أكثر شبابامن جيل الصابرا ممثلا في «اسحاق رابين » و « شيمون بيريز » ممن لم يلحقه عار «يوم كابور ». في نفس الوقت الذي شكل فيه « الحمائم » من الصابرا حركة التغيير Shinui

لمواجهة عجــز الحكومة. وقبيل شهورقليلة من انتخابــات الكنيست عام ١٩٧٧ ظهــر حزب جديــد ممثلا في « الحركة الديموقراطيـة للتغيير Ha Tnua ha Demcoratic Le shinui والتي ضمت العديد من أعضاء الأحـزاب الصهيـونيـة اللادينيـة .. من الليكود إلى حـزب العمل. وكان الهاجس المشترك الذى جمع بين تحـالف الصقور والحمـائم والمحـافظين والليبراليين والمتطرفين والمعتـدلين هو استيـائهم من سوء الادارة والفساد والوساطة والمحـاباة في شغل الوظائف والتي ارتبطت بتحالف حزب العمل السابق، ومع أن ظهور الحزب الجديد قد كشف للاشكناز الصابرا عن الكثير من أوهامهم حـول حزب العمل، إلا أن هذا لم يؤد لتحول ايدلوجي ملموس ازاء مزاعم الحزب السياسية . وهم في هذا أشبه بالأفلام الشخصية التي لم تناقش أسس هذه الايدلوجية مفضلة الحديث عن أعراضها. وكانت النتيجة أن فقدت كلمة السياسة هيبتها حيث اقترنت بالفساد والتهافت على السلطة . وبدلا من أن يقدم عـالم الفن والخيـال النقيض قدم عـالما من اللامبـالاة والمثل المجـردة البعيدة عن المشاكل الدنيوية ، عالما من الإحباط وعدم جدوى العمل السياسي.

وقد رافق صعود الليكود إلى السلطة عام ٧٧ إحساس بالهامشية وتهديد للسيطرة التي كان يتمتع بها حزب العمل من جانب شباب الصـابرا، هو شعور مصطنع وزائف – إلى حـد مـا – لأن التغيير السياسي السطحي – بعد حكم العمل ثلاثين عامـا– حـجب سيطرة البنى العميقة التي مازال يمارسها الحزب عـبر مـؤسساته الاقتصـادية ، وبهذا فإن وهم الإحسـاس بالهامـشية في الأفلام الشخصية وثقافة الصابرا بصفة عامة مدعـاة للسخرية ، لأن نفس الذين يشعرون بالهامشيـة هم أنفسهم الذين يمارسون في الواقع الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية ، لذا فإن أعراض الاستشهاد في هذه الأفـلام هي بمثـابة نوع من الخـيـال الرومـانسي الذين يصـورهم على أنهم ضـحـايا في ميلودراما مجـازية متخيلة عن المهمشين. والتأكيد على الاستيطان والهموم النفسية لأبطالها لايعكس فقط محـاولة الاستبصار الذاتي Self- insight ، بل وأيضا كرفض منهم لمواجهـة تدهور الروح الجماعية . هذا الهروب من إعـادة تقييم البنى العميقة يفسر لنا بعض خصـائص هـذه الأفلام على مستوى الشكل والمضمون، كغفلتها الاتجاه إلى الفانتازيا وأحلام اليقظة على مستوى المضمون كما نجـد في أفـلام «عزيزي ميـخـائيل » و « فلـــوش » و « فانتـازيا حـول موضـوع رومـانسي» ، وفي تفضيلها استخدام العدسات الناعمة واختزال الزمان والمكان . فنحن لانعـرف الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث فيلم «ترانزيت»، وفي حين تشير القصة الأصلية لفيلم « روكنج هورس» إلى حرب ١٩٦٧ فإن الفيلم يتجاهل هذا التاريخ ويلجأ إلى فكرة مجردة حول « حروب المستقبل » وهو التاريخ

الذى يعبر عن الإحساس بالقلق العام فى السبعينيات والذى أدى مع صعود « الليكود » إلى ظهور «حركـة السلام الآن » (Tnuat shalom Akshavl) والتى اقترنت بالآمال المبهمة حول « نهاية للحروب » دون أى منظورأيدولوجى واضح. ومع تحالف الحركة الديموقراطية للتغيير مع بيجين عام ١٩٧٧، سقطت كل الآمال المعلقة عليه فى قدوم « دم جديد » فى السياسة بديلا عن انهيار حزب العمل ، خاصة وأن هذا التحالف كان يتعارض مع آراء كثير من الناخبين ، وكان من نتيجة الفجوة بين « مثالية » الرواد و « مادية » مجتمع السبعينيات – حيث صار الفساد ظاهرة عامة – أن وجد جيل الشباب من الصابرا نفسه يواجه « أزمة فى القيم » كما يشار اليها فى اسرائيل. وليس من قبيل المصادفة أن وجدنا أفلاما لأول مرة فى تاريخ السينما الاسرائيلية – تتعرض لحالات الانهيار العقلى .. كما فى « خيط رفيع ومارك كين » Thin line, mark of cain – ٨٢- والذى وزع فى الخارج تحت اسم « وصمة » Stigma و « روكنج هورس» و « استئناف قصة عاطفية» . فالأفلام الشخصية لهذه الفترة تصور انهيار اجماع الصابرا وبمثابة مجاز يعبر عن مزاج هذا الجيل إزاء انقشاع الوهم وفقدان الثقة فى أية مثل جماعية. وضمن هذا السياق يأتى دور الفن باعتباره يمثل حماية لهم من ألاعيب السياسة، حيث وجدنا فنانين فى هذه الفترة يصفون اسمهم بأنهم « لاسياسيون» و «غير مبالين بالسياسة » ، حتى وإن تناولت أفلامهم موضوعات سياسية واجتماعية .. فالمخرج « يتزحاك ياشورون» يقول عن الدراما الاجتماعية « كوبى ومالى » – ٧٧- التى أخرجها للتليفزيون بأنها لاعلاقة لها بالواقع الاجتماعى المعاش . وأنه أخرجه تعبيرا عن مشاكله الخاصة « ومواجهاته مع المؤسسة»[٢٦] . هذا الدوار السياسى الذى حل بجيل الصابرا أدى به إلى الحنين إلى الإيمان السهل الذى اقترن بالأطوار الأولى للصهيونية. خاصة عند جيل الرواد والبالماخ لحد ما . وهو الحنين الذى اتخذ ألوانا من التعبير الثقافى فى أواخر السبعينيات . فقد سجل المطرب المشهور « ابريك اينستين» – الذى مثل أدوارا رئيسية فى فيلمى « زوهار » و« توم البصاص» و« عيون كبيرة » وفيلم « القوقعة » Snail للمخرج بواز ديفيد سون سجل أغان عن اسرائيل القديمة والطيبة بتوزيع اوركسترالى جديدة، وكلمة « اسرائيل القديمة والطيبة » أو « اسرائيل الجميلة والقديمة» تعبر عن الروح المثالية التى اقترنت بالبدايات الصهيونية . وهى الروح التى سادت – كما يرون – حتى قيام الدولة أو إلى فترات زمنية لاحقة – بداية الخمسينيات – كما فى فيلم « نوا فى سن السابعة عشرة » وفيلم « يهودا نيمان» التسجيلى Crush –٨٥– أو إلى حرب

---

(٢٦) « كنا فى الحرب معا » ، ص ١١.

١٩٦٧ أو حرب ١٩٧٣ ، وغالبية أغاني الرواد هي أغان روسية عادة ترجمت إلى العبرية ، أو أغنيات متأثره بها تعبر عن حماس الاشتراكية الصهيونية لجيل الهجرة الثاني Second Aliya ، وهي الأغاني التي صارت تمثل لجيل الصابرا ذكريات عاطفية عن مثالية الماضي والذي يمكن إحياؤه من جديد وسط فوضى الحاضر، وهو الحنين الذي يشير إليه تلميحا فيلم « ثقب في القمر»، كما نجده في العديد من النصوص الجديدة حول هذه الجنة المفقودة ، وكما في انتقاد الحارس العجوز في « توم البصاص » لجيل الصابرا الجديد لفتور همته وكسله، وانتقاد « ماكس» العجوز ايضا في فيلم « اتاليا » Atalia للنزعات البرجوازية التي تفشت بين الكيبوتزات (كما يعترض على استغلال العمال العرب في الكيبوتز ويطالب بالعمل الزراعي لهم Avoda ivrit) . هذا الحنين يتصدر أيضا فيلم « استئناف قصة حب » من خلال بطله من الصابرا في استعادته حبه لزوجته الأولى – التي تمثل له المثالية الحقة وبراءة ماكان يصبو إليه هو وجيله . وتحت وطأة فساد أصدقائه من حزب العمل يتوق المحامي الطموح لشبابه (يهم) محاولا دون جدوى إحياء لحظات الماضي بأماكنه ورموزه، لقد أنتج الفيلم عام ١٩٨٥ إلا أن أحداثه تدور عام ٧٧ ، وهي نفس اللحظة التاريخية التي سبقت الخسارة النسبية لحزب العمل في السلطة ، ومن ثم فهو رثاء للآمال المحبطة لجيل الصابرا[٢٧] ، وإسناد دور البطولة للممثل «توبول» (مع زوجته ، جاليا» في دور الزوجة المطلقة وابنته الحقيقية في دور الابنة في الفيلم) يحمل دلالات أبعد لأنه يبعث المثل القديمة إزاء البرجزة الحديثة التي يعيشها جيله[٢٨] . وإضفاء الطابع الرومانسي على تل ابيب الثلاثينيات في فيلم « قفازات Gloves للمخرج « رافي آدار » يشير كذلك إلى هذا الحنين ممثلا في الروح الأوروبية للمهاجرين الرواد [٢٩] . (والانتاج الضخم للفيلم يترجم هذا الحنين في تصويره مستوى من المعيشة اكبر مما هو عليه في الواقع) . وبطل الفيلم المتعلم المرهف الإحساس والذي يرتبط باتحاد العمال الرياضي haloel ينازل الملاكم الايطالي الامريكي الذي لايقهر ليبرهن على شجاعته، يرفض العرض الذي قدم له ليكون « نجما» فاسدا في الولايات المتحدة . وحيوية السرد في الفيلم تختلف عما اسماه « هارولد كلورمان[٣٠]

---

(٢٧) آيفي كوهين : اللعبة الحقيقية (١٩٨٠) .

(٢٨) يقدم فيلم « حتى نهاية الليل » مرثية عزاء مشابهة على الماضي المثالي إزاء مادية الحاضر ليس فقط عن طريق الأب ضد الابن بل وايضا من خلال توزيع الأدوار ، فالممثل « يوسف ميللو » الذي قبل دور الأب و « عساف ديان» الذي قام بدور الابن قد لعبا أدواراً مشابهة في أحد أفلام البطولة القومية وهو «انه يمشي عبر الحقول » . وتكرار الادوار وإن يكن في موضوعات مختلفة يلفت الانتباه إلى تباين وضوح الرؤية في الماضي وتشوش من الحاضر .

(٢٩) الفيلم مأخوذ عن رواية نفس الاسم لـ « دان تزالكا» .

(٣٠) هارولد كلورمان: مقدمة لأعمال كليفورد اوديت : ست مسرحيات(٧٩) جروف برس ١٩٧٩ .

بالتناقض بين « القبضة والكمان » فى مسرحية « الفتى الذهبى» للكاتب كليفورد أوديت (أخرجها فيلما رويرت ماموليان عام ٣٩)، ففى حين يتخلى بطل المسرحية عن عمله الغير مجز كعازف كمان أمام الإغراء المادى لاحترافه الملاكمة، فإن بطل الفيلم يعتزل اللعبة وهو فى قمة نجاحه من أجل المرأة التى يحبها والحياة الأسرية ، والمقارنة الضمنية بين « أمركة » المجتمع الاسرائيلى الآن واختفاء مثالية الماضي ترتبط بالحنين للصهيونية المثالية عند الآباء المؤسسين، وهومايمثل صورة من نرجسية مزاحة displaced narcissim ، وبدلا من أن يوجه فيلم «اتاليا» النقد إلى نظرية ممارسة العمل الزراعى فإنه يقدم وجهة نظر مثالية لطهارة مرحلة الرواد . و « اسرائيل الجميلة » تتعامل مع الآباء المؤسسين كما لو كانوا يعملون فى فراغ وليس مجرد سلطة مسئولة عن ثلاث جماعات متمايزة هم الاشكنازيم والسفارديم والفلسطينيين. والأفلام الشخصية تفصل عالم صابرا اليوم وبين العلاقات المتبادلة بين هذه القوى، كما لو أن تاريخ الجماعات الأخرى منفصلة عنها وليست متشابكة مع تاريخها، والأفلام الجديدة للسينما الشخصية – كماسنرى فى الفصل الخامس – تحاول رسم صورة لهذه العلاقة، إلا أنها تظل مرتبطة بصورة الذات المثالية التى تجد مشقة كبيرة فى تعاملها مع « الآخر » الفلسطينى والسفاردى. وبالرغم من قصور ومحدودية هذه الأفلام على المستوى السياسى والاقتصادى فهى مازالت لاتعى المسافة الزمنية التى تفصلها عن أفلام البطولة القومية . ففى حين خلقت حرب ٦٧ الشعور بالزهو وتوقع الاستقرار السياسى والأمن العكسرى على المدى البعيد، فإن حرب ١٩٧٣ كشفت عن طبيعة الصراع الصعبة، بعد أن اتضح لها أن التوسع فى حدودها زاد من أبعاد حدة الصراع دون أن تغير من طبيعة مأزقها الحقيقى. وهكذا بدأ الإحساس المتعاظم بنهاية الحرب يختفى ليحل مكانه شعور بلا نهائية الصراع. (وهو الشعور الذى تنبأت به مسرحيات « هانوش ليفين » فى أواخر الستينيات مثل : « أنا وأنت والحرب القادمة » ٦٨– و «كاتشب » catsup –٦٩– و « ملكة البانيو» The Queen if the Bathtub –٧٠– . وانقشاع هذا الوهم صورته الأفلام الشخصية وساعد على تحولهامن مرحلة أفلام البطولة القومية إلى المرحلة الشخصية، حيث انقلب التفاؤل السياسى فى أفلام البطولة القومية إلى تشاؤم فى الأفلام الشخصية ، وإلى النهايات المفتوحة بدلا من النهايات السعيدة المغلقة، وتحول الأبطال المسيطرون على الأرض وعلى مصيرهم الجماعى إلى اللابطل أو البطل الضد anti- hero ، وإلى دمى سلبية لاحول لها فى موقف لايملكون السيطرة عليه. وبدلا من الرغبة الجماعية فى أفلام البطولة القومية، وجدنا أبطال الأفلام الشخصية يعيشون فى عزلة، ومن خطب الأبطال الحماسية إلى التحفظ فى الحديث،

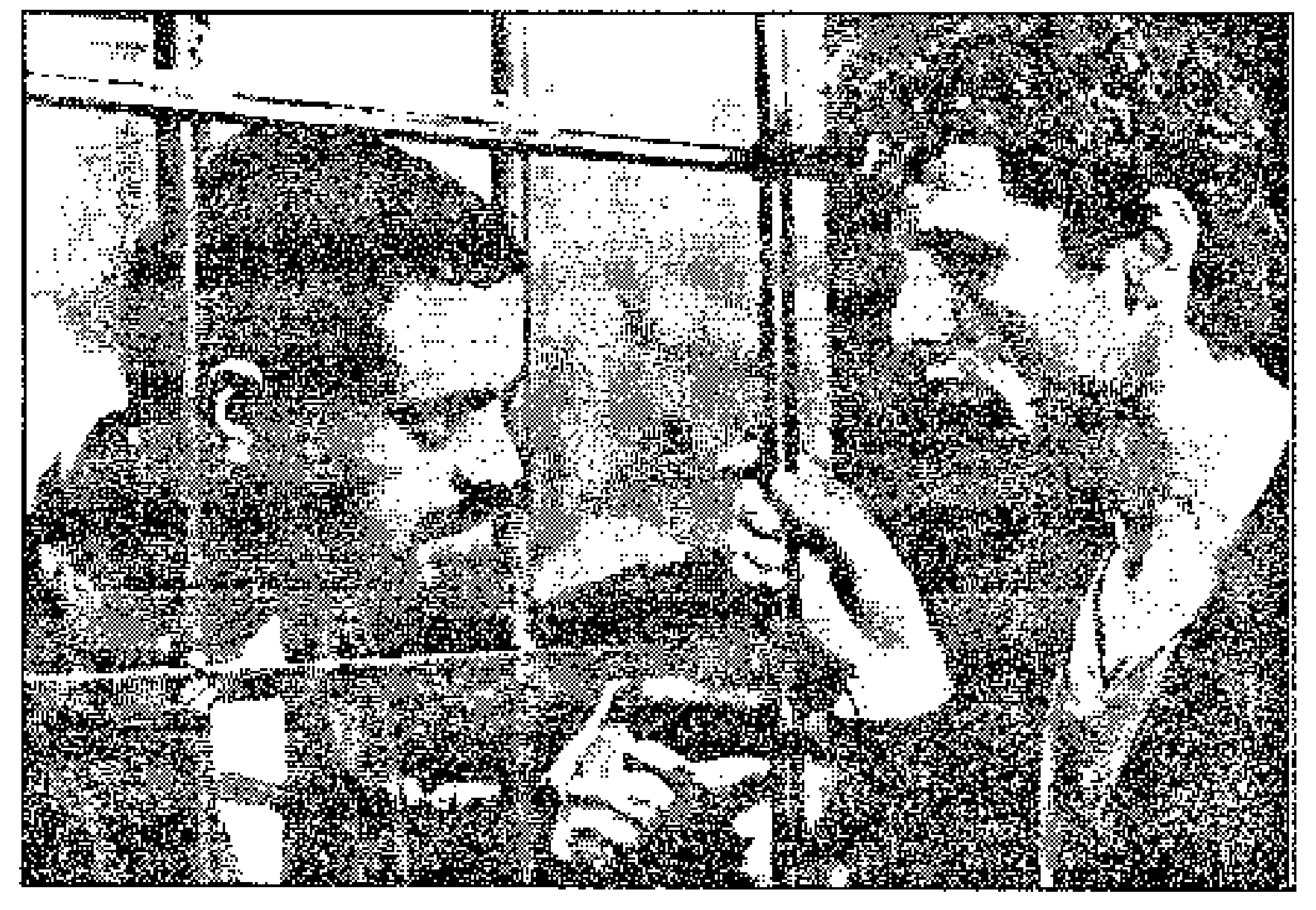
وبعد أن كانت الحرب مجالا للخطب الحماسية ومدرسة للشجاعة والاعتزاز بالنفس، صارت في الأفلام الشخصية بمثابة ميدان للمكاشفة وحيث يبدو الجندى منهكا ومتشائما، واختفت المشاركة الحماسية فى الحرب من أجل التحريرإلى مجرد واجب عسكرى ثقيل . والصراعات الخارجية فى الأفلام السابقة حل محلها صراعات نفسية داخلية بلا حلول سهلة .. أو انتصارات. والشعور بالوحدة الوطنية كما صورته أفلام البطولة القومية عن طريق الانتصار العسكرى على العرب ، و بالزواج العرقى الداخلى فى أفلام البيروكاس تحول إلى شعور عام بالتضاؤل والهامشية .

هذا التطور من الثقة والوحدة إلى التشتت والشك فى النفس يتضح فى أسلوب السينما الشخصية. فإذا كانت أفلام البطولة القومية تعتمد على التصوير الخارجى فيأماكن رحبة، فإن الأفلام الشخصية تصور فى أماكن ضيقة توحى بجو الاختناق والحصار معبرة عن ضياع وحيرة أبطالها من الصابرا، رغم اتساع حدودها وهو التوسع الذى لم يستطع إزاحة الفلسطينيين من على مسرح التاريخ، بل جعلها مطاردة دائما بالوجود الفلسطينى مما كشف بجلاء عن جذور الصراع الاسرائيلى العربى، ورغم هذا فإن هذه الأفلام نادرا ماتعاملت بشكل مباشر مع هذا الصراع ، بل عبرت فقط عن الإحساس العام بالقلق الناتج عن استمرار حالة الحرب وانهيار الآمال الصهيونية فى « إنسان جديد » ومجتمع جديد، فهى لم تفصح عن معارضة ذات أهمية تختلف عن الإجماع الصهيونى ، ولم تلتفت إلى القضية المتفجرة وهى القضية الفلسطينية والفلسطينيين.. إلامع غزو لبنان عام ١٩٨٢ .

الفصل الخامس

عودة المقهور..

الموجة الفلسطينية فى السينما الإسرائيلية



فيلم وراء الجدران ... أورى (أرئون تزادوك)، وعصام (محمد بكرى على اليسار)



فيلم قذائف نارية

الفصل الخامس

عودة المقهور.. الموجة الفلسطينية فى السينما الإسرائيلية

ينتمي غالبية المثقفين والفنانين فى اسرائيل بشكل عام إلى الطبقة الاجتماعية التى عبرت عن قيمها الأساسية من خلال انتمائها لحزب العمل. ومنذ أواخر الخمسينيات بدأت هذه المجموعة تتجه « إلى الداخل» بالإعلان المستتر عن تحفظاتها للنزعة الـ « بن جورنيه» . وهى تحفظات أخذت سمة التمرد الأوربي. ومع تولي « الليكود » السلطة السياسية عام ١٩٧٧ بدأ الفنانون والمثقفون فى التعبير عن سخطهم بقوة خاصة .. من خلال حركة « السلام الآن » . وقد أثارت سياسة « الليكود» التى لاتختلف كثيرا عن سياسات حزب العمل ردود فعل – ليس ضد السياسات نفسها– بل ضد جوهر فكرة « الليكود» والتى يعتبرونها حكومة أجنبية . وانضم فنانو « الصابرا » الليبراليون – أى اليساريون في الخطاب الاسرائيلي – إلى جبهة المعارضة بتكوين حركة السلام الآن عام ١٩٧٨ .

وكان الغزو الاسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ ، والذى استمرفترة أطول مماكان مخططاً له– باعثا لخلق جبهة سياسية معارضة ، ولممارسات فنية عبرت عن نفسها من خلال الشعر والمسرح والصور الفوتوغرافية والأفلام التى ناقشت الوضع السياسى، وهو الموقف الذى بدا جليا فى أعمال سينمائيين كانوا يعتبرون أنفسهم « لاسياسيين » مثل « يهودا نيمان » Neéman و« دانيال فاكسمان» Waxman أو شعراء مثل « ناثان زاخ » Zach و «داليا راكوبفتش» ، وحتى أفلام الطلبة التى كانت لاتهتم بالسياسة قبل حرب لبنان بدأت تهتم بأوجه الصراع الاسرائيلى – العربى ، وبعض هذه الأفلام فاز بجوائز في الخارج مثل فيلم « جورهيلر » .. « فيلم المساء » (١٩٨٦) Night Film، حتى الأفلام الطويلة التى لم تتعرض لهذا الصراع مثل فيلم المخرج « اتيان جوين» – حتى نهاية الليل – والعاشق The lover للمخرج « ميشيل بات » و ملكة الفصل Queen of the class لـ « يتزحاك ياشورون» Yeshurun –١٩٨٦ – و « ناديـا» Nadia لـ « آمون روبنشتاين» –١٩٨٦ – قدمت شخصيات فلسطينية، وان كانت غالبيتها فى أدوار عمال وطلبة . ورغم أن موجة الأفلام السياسية هذه تبتعد عن الثورية وتشترك فى نزعتها إلى التحليل النفسى التى تميز السينما الجديدة ، إلا أن مجرد إشاراتها للهوية الفلسطينية يمثل مرحلة جديدة داخل الثقافة الاسرائيلية .

هذه « الموجة الفلسطينية » يجب دراستها على ضوء ماحولهامن علاقات متبادلة. لقد بدأت السينما الاسرائيلية مع تدهور أفلام البطولة القومية فى قمع القضية العربية على الشاشة . وعزلة اسرائيل عن جيرانها ورفضها سياسيا من كثير من الدول وطبيعتها العسكرية وحروبها المستمرة، صار جزءا من وجودها، وقد ظل الصراع الاسرائيلي –العربى – وعقلية الحصار كامنا وغيرمعلن

فى أفلام « البيروكاس» Bourekas والسينما الشخصية. وقد شكلت أفلام « البيروكاس » جزءا من هذا السياق الصامت عن وحدة اليهود إزاء الإجماع العربى باحتفائها الأسطورى بوحدة الطبقة / العرق، والاشكنازى/ والسفارديم لإضفاء الشرعية للاشكنازى بدعوى أن احتياجات الأمن وأعباء الدفاع لاتسمح – كما يشير المسئولون – « بتحسين » وضع السفارديم أو « لانقسام عرقى » تحت دعوى « تأكيد الذات » لهم.

والهرب من خلال الانطواء النفسى والوجودى فى أفلام السينما الذاتية Personal cinema بمثابة أعراض لحالة « الإنهاك » التى تفرضها حالة التوتر السياسى الدائمة، فضلا عن الأخبار اليومية التى تزيد من حالة القلق، و« الفردية » . ضمن هذا السياق التى تحمل لونا من العزاء لاتخاذ موقف بعيدا عن الضغوط السياسية ، وإلغاء الصراع الاسرائيلى – العربى – يتيح فرصة لخطاب أشمل عن العالمية بعيدا عن المضايقات اليومية . والاختزال والتجريد فى الأفلام الشخصية لعنصرى الزمان والمكان يعبران لما أكده الناقد الادبى « نوريت جريتز » عن آموس أوز – خاصة فى كتاباته المبكرة عن المفهوم الضمنى من أن الواقع فى حد ذاته لايستحق الوصف ويقدم كعلامة فارغة تمثل ظاهرة تكمن وراءها نذر « الخطر » [١]، وفى حين تلمح هذه الأفلام عن رغبة فى الهروب من هذا الطريق المسدود إلى « مكان آخر » (وهو عنوان احدى قصص أوز) ، والعزلة الانطوائية والاغتراب والبحث عن هوية فيها تمثل مجازا حالة اسرائيل ذاتها كدولة منبوذة من جيرانها تعيش داخل حدودها الجغرافية والذهنية مستعيرة من الغرب الكثير من هويتها السياسية والثقافية. وفى بعض الأحيان تمزج الأفلام الشخصية بين قصة حب لتجسيد هذا الصراع. فبطلة فيلم « عزيزى مايكل » My Michael للمخرج «دان ولمان» تعيش وفى مخيلتها صورة توءمين من العرب كانت تلعب معهما فى طفولتها قبل تقسيم مدينة القدس عام ١٩٤٨ ، وفى حين تعيش فى الجزء الغربى من المدينة حيث العلم والعقلانية مجسدة فى زوجها، فإنها تظل مشدودة لاشعوريا إلى المستحيل سياسيا .. الآخر، والتوءمان بمعنى آخر يشكلان جزءاً من بنية ثنائية، على غرار كتابات آموس – تكشف النقاب عن ظاهرة رمزية شبه ميتافيزيقية لصراع القوى ضمن هذا السياق السياسى. ومن هذا المنظور تتعامل أفلام مثل « قوات المظلات» – و«البندقية الخشبية» و«الاستضافة» و« النسر» و«غطس ثانية» و«الشتاء الأخير» –١٩٨٢– و« اتاليا» مع قضية الصراع الاسرائيلى –العربى كقضية مسلمة حيث يدور السرد فيها حول بديهية حروب اسرائيل ونزعتها العسكرية محللة أبطالها نفسيا.. ومن ثم حالة اسرائيل العقلية .

---

(١) نوريت جيرتز : آموس أوز ، ص ٥٤– ٥٦ .

(تمحور السياسات)

يعتبر فيلم « قرية خزعة »[٢] – ١٩٧٨– للمخرج «رام ليفي » وانتاج محطة التليفزيون الاسرائيلي – الوحيدة التى تملكها الدولة – أول محاولة نقدية ترفض قبول الأمر الواقع نسبيا ، بإبراز الصراع الاسرائيلي – العربي –. والفيلم مأخوذ عن قصة تحمل نفس عنوان الفيلم كتبها «يازهار» عام١٩٤٩ حول المهمة التي أوكلت إلى فصيلة اسرائيلية لإجلاء القرية من سكانها العرب – وهو اسم خيالى – وقد أثار الفيلم غضبا جماهيريا .. حتى بين الدوائر الليبرالية وأدين بتهمة الدعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية [٣]– وهى الإدانة التى وجدت مايدعمها بعد عرضه على شاشة التليفزيون الأردنى بعد تسجيله عند إذاعته . لكن بعد حرب لبنان صار التعامل مع الأفلام السياسية أكثر إيجابية .. مثل « الخماسين » –٨٢– للمخرج « دانييل فاكسمان» و « رفاق السفر» Fellow Travellers (الاسم الحرفى له « طبق الفضة ») –٨٣– لـ « يهودا نيمان » و « وراء الجدران » لـ «يورى باراباش » و « جسر ضيق جدا » A very narrow bridge لـ «نسيم ديان» –١٩٨٥– و « ابتسامة الحمل » –١٩٨٦– لـ «شيمون دونان» The smile of the Lamb و «استير » –١٩٨٦– لـ « آموس جيتياى » و « ايفانتى– بوبلو » –١٩٨٦– للمخرج « رافى بوكاى » بل ووجدت بعض الآراء النقدية اليمينية فى وسائل الإعلام من ينقدها، حينما قامت مظاهرات معارضة لفيلم «وراء الجدران» من مؤيدى « كاهان » قوبلت بمظاهرات مضادة. وغالبية أفلام « الموجة الفلسطينية» وجدت دعما جزئيا من الحكومة من خلال صندوق دعم الأفلام ذات المستوى، وبعضهاحاز على جوائز من مؤسسات رسمية ومثلت أسرائيل رسميا فى مهرجانات السينما العالمية، وفاز بعضها بجوائز، حيث فاز فيلم «الخماسين » بجائزة الاوسكار الاسرائيلية كأحسن فيلم لعام ٨٢ والتى تمنحها وزارتا التجارة والصناعة والتربية والثقافة، كما فاز فيلم « وراء الجدران » بنفس الجائزة عن عام ٨٤ واختير ليمثل اسرائيل فى جوائز الاوسكار الامريكية حيث رشح كأحسن فيلم أجنبى ، وكذلك

---

(٢) أخرج « رامى ليفى » عام ١٩٦٦ دراما تسجيلية بعنوان « اسمى أحمد » ١٩٦٦ يتناول فيه متاعب أحد الخريجين الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية فى الالتحاق بعمل، وقد منعته الرقابة بدعوى انه « يشوه الواقع » ، وقد سمح مؤخرا لبعض عروض للفيلم من خلال السينماتيك.

(٣) كانت قصة « يازهار » ضمن اختبارات الامتحانات المدرسية التى تضعها وزارة التعليم والثقافة ، ولم تثر جدلا إلابعد عرضها على شاشة التليفزيون .. وربمايرجع هذا لمدى تأثير الصورة على الكلمة المكتوبة .

لمهرجان فينسيا الدولى وفاز فيه بجائزة النقاد، كمافاز « ابتسامة الحمل » بجائزة الاوسكار الاسرائيلية ومثلها فى مهرجان برلين عام ٨٦ حيث فاز بجائزة أحسن ممثل .. فى حين مثلها فيلم « ايفانتى – بوبولو» فى مهرجان لوكارنو ٨٦ وفاز بالجائزة الأولى .

هذا الاعتراف الرسمى والدعم المحدود اعتبرته الصحافة الفلسطينية –خاصة فى شرق القدس– والصحافة المصرية التى أسمت فيلم ابتسامة الحمل » بـ « ابتسامة الذئب » ، دليلا على خداع الدعاية الاسرائيلية . والواقع ان العملية كانت أكثر دهاء من هذا ، بل ولم يدركها أحيانا بعض المخرجين أنفسهم. فرغم أن هذه الأفلام كانت تقدم صورة أكثر تقدمية داخل الإطار التاريخى لتمثيل اسرائيل للصراع ، إلا أنها فى النهاية قدمت داخل الإطار العام للفكرالصهيونى ، أكثرمنها تعبيرا عن رؤية أيدلوجية واضحة، فهى تعكس الحيرة والتشوش لجيل الصابرا تجاه تحقيق وجود « الآخر » .. الفلسطينى .. كضحية. هذه السياسة المليئة بالغموض والتناقض أحبطت هجوم النقاد ومن ثم حصولها على الدعم الرسمى، فضلا عن أن هؤلاء المخرجين ينتمون فى الواقع إلى نفس الطبقة والأصول العرقية التى تنتمى اليها لجان الدعم الحكومى ، ومن ثم فإنهم لايشكلون تهديدا، ومن الصعب أن نتخيل مثل هذا الدعم لفيلم يتناول نفس الموضوع لمخرج فلسطينى يحمل جواز سفر اسرائيلى. فقد ألقى القبض على فنان تشكيلى فى غزة لمجرد أنه استخدم ألوان العلم الفلسطينى فى إحدى لوحاته.. فالديموقراطية لايتمتع بها إلا جيل « الصابرا» فقط !!. وسماح اسرائيل بالتعبير عن الذات يلعب دورا هاما للمؤسسة الاسرائيلية فى جذب الدعم من الغرب باعتبارها « الديموقراطية الوحيدة فى الشرق» . من هنا يأتى تسامح الحكومة مع هذه الأفلام التى تقدم صورة ليبرالية عن اسرائيل كدولة تتمتع بحرية التعبير. ومثقفو« الصابرا» يتفقون مع الحكومة فى هذا الاتجاه الذى يتجلى ايضا فى الخطب والمقالات والكتب والتى تعكس تأثرأصحابها بتعاليم حزب العمل الاشتراكية والليبرالية والايمان بصحة معتقداتها الاخلاقية والروحية .والكثير من المخرجين الذين عادوا بعد عرض أفلامهم فى الخارج يتحدثون عن أهمية هذه الأفلام فى نشر صورة اسرائيل الديموقراطية . وقد كانت الصهيونية - فى أعقاب حرب لبنان – فى حاجة للتأكيد على مصداقية اسرائيل الأخلاقية ، لذا كان ترحيب الموزعين اليهود فى الخارج بمثل هذه الأفلام النقدية بعد أن كانوا يترددون إزاء مثل هذه « الانحرافات » . لقد وجد منتجو فيلم « الخماسين » لدهشتهم قبول الموزعين اليهود للفيلم باعتباره « دليلاً على وجود ديموقراطية فى اسرائيل .. ومجالا للتعبير عن الرأى »[٤].

---

(٤) نيراجال : فيلم مثير – ها أولام هاز ، اكتوبر ١٩٨٢ .

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نفهم سر الدعم الحكومى للانتاج الأجنبى كما حدث مع فيلم « هانا. ك» المتعاطف مع الفلسطينيين للمخرج كوستا جافراس ، وعلى حد تعبير مسئول رسمى « لقد كسبنا دعاية لكوننا ليبراليين، ولو أقمنا أمامه العقبات لتعرضنا لنقد الصحافة اليسارية »[٥]، لذا فإن عرض فيلم اسرائيلى عن القضية الفلسطينية بمثابة شهادة بحقيقة الديموقراطية ومصداقية للمنتجين والمشاهدين ، ورفض الرقابة لفيلم أو منعه من العرض لايعنى عدم وجود مشاكل .. لكن تنقض نفس الادعاء وهو صورة اسرائيل فى الخارج – ألا وهو الأثر السلبى الذى تحدثه مثل هذه الأفلام فى الخارج .. خاصة من اليمين . لذا فإن فيلما قد لايثير مشاكل فى الداخل يمكن أن يثير جدلا عند عرضه فى الخارج، عندماعرض فيلم «خماسين» فى مهرجان الفيلم اليهودى فى نيويورك– على سبيل المثال– رفض القنصل التجارى هناك دعم الفيلم رسميا ورفض المشاركة كمتحدث ، لأن الفيلم قد يضر بصورة اسرائيل »[٦] .. فى حين وافق على عرضه مديرمركز الفيلم الاسرائيلى فى القدس والممثل التجارى لها فى نيويورك، وفى حالة فيلم « اسرائيل ٨٣» والمكون من ستة قصص وأخرجه أكثر من مخرج وموضوعه الاحتلال الاسرائيلى للضفة الغربية وتأثير الاحتلال على المحتلين فقد منعته الرقابة . وكان الجزء الخاص من الفيلم الذى أخرجه « يهودا نيمان» تحت عنوان « ليلة مولد الملك » قد رفضه مجلس نقاد السينما والمسرح لأنه يشوه صورة قوات الدفاع الاسرائيلى ويمكن أن يثير الاحتجاج بين السكان العرب[٧] ، كما لو أن مثل هذا الاحتجاج فى الضفة الغربية فى انتظار تصوير مثل هذه الانتهاكات على « السيلولويد » !، ولم يتم إلغاء قرار الرقابة إلا بعد احتجاج منتج الفيلم – مسرح تزافتا Tzavta – أما بقية قصص الفيلم فقد لجأت فى تناول موضوعاتها إلى الرمزية العبثية كما فى قصة « متاعب د. فيدر» اخراج يوجى بيرنشتاين و « البقاء» Survival لـ « رام ليفى» .. أو إلى المعالجة النفسية كما فى فيلم « ذكريات من جبرون » لـ «شيمون دوتان » .. أما فيلم « ليلة مولد الملك » فيركز بأسلوب مباشر وواقعى على العنف الذى رافق عمليات مصادرة الأراضى فى الضفة الغربية بمساعدة من الجيش . وهو التناول المباشر الذى استفز الرقابة فمنعت عرضه ، أى لأسباب سياسية وفقا لقانون ١٩٢٨ الذى ورثته عن الاستعمار البريطانى والخاص بمنع الفيلم « طبقا لوجهة نظره» وكان الدفع القانونى لمنتجى الفيلم هو تقديم نماذج لحالات

---

(٥) جوان بورستاين ، جورساليم بوست الطبعة الدولية ، ١١–١٢ نوفمبر ١٩٨٣ .

(٦) رازى جوترمان: القنصل الاسرائيلى فى نيويورك يعاقب مهرجان الفيلم الاسرائيلى لعرضه فيلم « خماسين»– معاريف فى ١٢ ابريل ١٩٨٣ .

(٧) هاآرتس فى ٤ ديسمبر ١٩٨٣ .

استخدم فيها الجيش القوة الإجبارية لتوقيع السكان على التنازل عن أراضيهم، الأمرالذى أجبر الرقابة على السماح بعرض الفيلم بعد حذف بعض المشاهد التى تظهر انتهاكات الجيش الجسدية .. وبالسخرية .. لأسباب أخلاقية [٨] . وفى أحيان أخرى يواجه الفيلم عقبات فى أثناء مرحلة الإنتاج كما حدث مع فيلم «جسر ضيق جداً» للمخرج « نسيم ديان » الذى يتناول قصة حب أليمة بين مدعى عام اسرائيلى فى رام الله – الضفة الغربية – ومسيحية تعمل فى إحدى المكتبات المدرسية . ولأنه كان أول فيلم روائى يصور فى الضفة الغربية ويتطلب الحركة فى أكثر من مكان بين الجماهير بدلا من إعادة تمثيل الأحداث، فقد فجر ردود فعل سياسية أثارت مشاكل إنتاجية كثيرة ، وحتى قبل أيام قليلة من بدء التصوير لم يكن أحد من العاملين بالفيلم على يقين من إمكانية تصويره . ففى البداية رفضت السلطات العسكرية السماح بالتصوير فى الضفة الغربية ، وفى اللحظة الأخيرة استطاع « حاييم هيفر » الذى شارك فى كتابة السيناريو من إقناع بعض أصدقائه القدامى فى « البالماخ » ممن كانوا فى السلطة بأن « الفيلم منصف للواقع رغم ماقد يثيره من جدل » . ولأن مبدأ العلاقات من العوامل الأساسية فى المجتمع الاسرائيلى فقد تمت الموافقة على التصوير . ورغم أن طاقم الفيلم كان قد حصل على موافقة المتحدث العسكرى على تصوير الفيلم فى الأماكن الخارجية فى الضفة الغربية – وليس داخل مكاتب الإدارة المدنية – إلا أنهم لم يجدوا من الدعم سوى القليل ! واضطرت الشركة المنتجة لشراء مهمات الجنود والسلاح من نفس المصدر الذى يزود قوات الدفاع برغم أن شركات الانتاج الأمريكية تحصل على مثل هذه المعدات من الجيش .. حتى الدبابات [١٠] ، وهوالدعم الذى حصل عليه «مناحم جولان» بمساعدة من وزارة الدفاع و« اريل شارون » [١١] ، و «يتزحاك رابين » عند تنفيذ فيلمه « قوة دلتا » .. والذى يدور حول اختطاف طائرة « تى . دبليو . تى » وصور فى نفس العام . ومع أن شركة « كانون » التى أنتجت الفيلم قد دفعت ١٧٥ ألف دولار نظير هذه الخدمات وساهمت بدخل حفل افتتاح الفيلم لصالح اتحاد الجنود[١٢] ، إلا أن المراقب يمكنه إدراك حماس المؤسسة لمثل هذه الأفلام إزاء التردد أمام أفلام مثل «جسر ضيق جدا » الذى اضطر منتجه لاستئجار وحدتين من دوريات الحدود لحراسة معسكر العاملين بالفيلم، ثم

---

(٨) دافنابارك « نحن نعيش كشعب مختر» هوتام Hotam ٨ يوليو ١٩٨٣ .

(9) Eyal Halfton, " movie, movie", Halr, 22 February 1985.

(١٠) جورسالم بوست فى ٢٢ نوفمبر ١٩٨٥

(١١) نيار أدر : ٢٠ مليون دولار فى اربعة اسابيع – يادهوت اهرانوت ١٨ ابريل ١٩٨٦ .

(١٢) المرجع السابق .

الاعتماد على مصادره الخاصة عند التصوير في مدينة « رام الله »، بل وارتدى بعض الكومبارس زى رجال الحدود لحماية العاملين ، وهى الحماية التى لم تمنع الجماهير الفلسطينية الغاضبة من إلقائهم بالحجارة وزجاجات المولوتوف أثناء تصوير مشهد حظر تجول ظن بعض سكان المدينة أنه حظر عسكرى حقيقى فهرعوا إلى مساكنهم ، وكأنه امتداد حرفى بين العالم الروائى المصغر والواقع الاجتماعى الكبير . وفى مناسبة أخرى حدث صدام بين مسلحين من السكان والممثل الفلسطينى الذى يحمل الهوية الاسرائيلية « يوسف ابوورده » [١٣] وقضى منتج الفيلم زمنا طويلا فى انتظار إشراف الجيش الموعود دون جدوى بعد أن اتضحت نزعة الفيلم السياسية . وقد أثار الفيلم غضب اليمين الاسرائيلى كغيره من أفلام الموجة الفلسطينية .. ليس لنزعته اليسارية فقط .. بل ولإبرازه العلاقة بين يهودى وغير يهوديه وهى قضية تثير جنون جماعة « كاهانا» . ومع ذلك فقد أثار الفيلم ردود فعل اكثرحدة من الجانب الفلسطينى، فرغم تعاطف الفيلم الواضح إزاء شعب محتل فقد ثار الشك حول الفيلم، خاصة وأن المسئولين عنه اسرائيليون ويجد دعما من الحكومة، وهو عداء لم يكن مبعثه سياسيا فقط بل وجنسيا أيضا.. فقد استنكروا مثل هذا الحب بين امرأة عربية – لعبت الدور الممثلة سلوى حداد وضابط اسرائيلى– « اهارون ايبال» [١٤] –حيث أن غالبية الأفلام تصور عادة مثل هذه العلاقة بطريقة عكسية .. أى بين امرأة اسرائيلية وفلسطينى ، كما نجد فى أفلام « خماسين » و« العاشق» و «هانا. ك » .. وهو مايعكس واقعا معاشا لمثل هذه العلاقات المختلطة بين امرأة يهودية وعربى . وقد قاطعت الكنيسة الارثوذكية فى « رام الله » العاملين بالفيلم واضطر فريق الفيلم للذهاب إلى « كفر يوسف » فى الجليل لتصوير المشاهد الداخلية فى الكنيسة ، وهى أيضا قرية الممثل الفلسطينى « مكرم خورى » الذى يحمل الهوية الاسرائيلية . كما أصدر اتحاد المدرسين بالضفة الغربية بيانا يستنكر «التعايش السلمى» كما جاء بالفيلم حيث تعلم المدرسة الفلسطينية طلبتها النضال ثم تستسلم للضابط الاسرائيلى . وقد نشرت صحيفة « الفجر » فى القدس الشرقية مقالتين تنتقد فيهما الفيلم . وكانت المقالة الثانية أكثر حــدة فى انتقادتها والتى نشرت بعد توضيح من المخرج « نسيم ديان » .. ثم نشرت قائمة بأسماء الذين وافقوا على تصوير الفيلم فى ممتلكاتهم والتى كان من

---

(13) Meir shnitzer : " Making a Movie about how to make a movie, Hadashot, 25 Febeuray 1986.

(١٤) طبقا لما يقوله نسيم ديان فقد كان مساعد المخرج كوستاجافراس لفيلم « هانا.ك » فلسطينى من الناصرة وعندما طلب منه العمل فى فيلم « جسر ضيق جداً» رفض واشار بأنه لن يعمل فى الفيلم إلا إذا قامت بدورالمرأة العربية ممثلة يهودية.

نتيجتها أن سحب البعض موافقتهم بالتصوير. وقد وصلت رسائل تهديد لبعض العاملين بالفيلم من العرب وخاصة سلوى حداد ، وندد مسرح الحكواتي –والذى كان يعترض على وجود أى نوع من الرقابة – بموقفها للضغط عليها، الأمر الذى جعلها فى موقف متناقض يبدو فيه الجنود الاسرائيليون – الذين تكرهم باعتبارها فلسطينية – هم الذين يحمونها من شعبها .. وهو موقف يكشف عن التناقض الحاد للمواجهة بين الفلسطينيين الذين يحملون الجنسية الاسرائيلية والفلسطينيين من الضفة الغربية وقطاع غزة منذ بداية الاحتلال عام ٦٧ . وقد كان لردود الأفعال هذه ضد الصورة « السلبية » لامرأة عربية تأثيره الفارق فى اقتناع سلوى حداد بالمضمون «الأنثوى» التقدمي لدورها السينمائى (رغم أنها لم تكن تتفق تماما مع الرؤية التى قدمها الفيلم، وكانت ترى لو كان الكاتب فلسطينيا لرسم صورة أكثر صدقا للعرب)، وبهذا الاقتناع قدمت تطابقا أنثويا بين دورها السينمائى كامرأة فلسطينية ودورها فى الحياة كممثلة فلسطينية شجاعة، هذا الوجه المزدوج للعداء الاسرائيلى / الفلسطينى والذى صوره الفيلم من وجهة نظر المحتل والمحتلين وكما عكسته مراحل الانتاج كان يمثل ايضا تطابقا بين الواقع والفيلم .. وهو ماسجلته « دينا تزفى » فى فيلمها التسجيلى عن مراحل تصوير الفيلم والذى يحمل عنوان « مشهد من جسر ضيق جدا » –١٩٨٥– .

وقد ابتعدت الأفلام السياسية لفترة الثمانينيات دراميا عن أسلوب التمثيل التقليدى للصراع الاسرائيلى /العربى بمزيد من التركيز على أبعاد الصراع الفلسطينى– كمناهض للعرب – وهو تغيير مواز لظهور « الهوية الفلسطينية » داخل خطاب الجناح اليسارى بشكل عام. ولم تعد موضوعات الحرب التى سادت غالبية الأفلام الوطنية والتى كانت تصور العلاقة من منظور ديفيد / جالوت أو«داود » الذى يهزم العملاق « جالوت » لم تعد هذه الأفلام ملائمة بعد أن صارت قوة اليهود تفوق قوة الفلسطينيين، وتتعارض مع معادلة الأقلية الاسرائيلية ضد الأكثرية العرب ولم تعد المواجهة بين العرب واليهود فى الأفلام تدور رحاها فى ساحة الحرب بل اتسع مجال السرد بدرجة معقولة فى أفلام الموجة الفلسطينية التى ابتعدت عن نظرة التمثيل « الثنوية » التى تجسد الصراع على أنه بين قوى الخير والشر أو النور والظلام . وفيلم « رفاق السفر » يمزج بين شكلى أفلام الإثارة والفيلم نوار Film Noir(*) .. بينما يكشف السرد الفيلمى لـ « ابتسامة الحمل » عن نزعة فانتازيا .. خاصة

(*) الفيلم الأسود اقترن باسم الرواية السوداء كما كان يطلق النقاد الفرنسيين على الرواية القوطيه فى القرنين ١٨و١٩ . وقد أطلق النقاد الفرنسيون هذه التسمية فيما بعد على أفلام هوليود فى الأربعينيات والخمسينيات التى كانت تتناول العالم السرى للأجرام والفساد – يتصف أبطالها بالوحدة والعزلة يشدهم الحنين للماضى أكثر من المستقبل كما تتصف فنيا بمسحة من الغموض والظلام فى مشاهدها الخارجية والداخلية عن طريق الإضاءة الخافتة. (المترجم)

حواديت ألف ليلة ، أما فيلم «افانتي – بوبولو» فهو كوميديا سريالية عن الحرب ، في حين يستعير فيلم « عشتار» Esthur (استير) شفرات سينما الطليعة التي تذكرنا بأعمال جان ماري ستراوب/دانييل هوليه كما تتميز معظم هذه الأفلام بنزعة ميلودرامية كما في فيلم « جسر ضيق جدا» الذي يستخدم على نحو صريح شفرات الميلودراما التقليدية التي تجعل من الأبطال أكبر مماهم عليه في الواقع يتخللها الألم والموت، مع نزعة حميمة .. بل ود عائلية « إزاء القضية الفلسطينية بحيث يبدو العربي فيها ليس هو العدو الذي بلا هوية بل هو الفلسطيني – النبيل أحيانا – الذي يناضل من أجل حقوقه أو حقوقها القومية، وفي نفس الوقت موضوعا للرغبة في إطار قصة حب ، ونصف هذه الأفلام تبرز قصة حب كموضوع أساسي أومن خلال حبكة ثانوية لاتشير فقط إلى حالة فردية لعلاقة مختلطة ببيئة عدائية ، وانما تشير أيضا وبشكل مجازي إلى محاولات الحوار الاسرائيلي / الفلسطيني، ورغم محاولات تسامي الطرفين في مثل هذا الحب وهذا الصراع فإنهما يعيشانه كما لو كان جزءا من كيانهما. وكما يحدث في أفلام السينما الذاتية في اعتمادها على النهاية المفتوحة، نجد ليفي – سلوى حداد في نهاية فيلم « جسر ضيق جدا » تعبر جسر اللينبي رغما عنها وعلى وعد بالعودة تاركة الحوار للمستقبل – والذي يرمز إلى الحوار .. الأكبر الفلسطيني / الاسرائيلي.. امام علامة استفهام.

وإقرار هذه الأفلام السياسية بالهوية الفلسطينية يعكس التطورات الأخيرة التي تحدث فيما يسمى بمعسكر السلام. كما أنه يمثل قطيعة من تاريخ الإنكار الطويل لتمثيلهم. والمخرجون الاسرائيليون في تصويرهم سينمائيا للقضية الاسرائيلية / الفلسطينية لايتعاطفون فقط مع الفلسطينيين باعتبارهم «ضحية» بل يسمحون أيضا للشخصيات الرئيسية بالتعبير عن نضالهم وغضبهم المشروع .. بتصويرها في لقطات قريبة ولقطات تعبر عن وجهة نظرها، والتي تخلق توحدا عاطفيا بينهم وبين المشاهد. وعلى النقيض من النزعة الصهيونية في أفلام البطولة الوطنية والتي تقدم صورة كلاسيكية للاستشراق إزاء العرب، ومن ثم تجاهل حقوقهم السياسية في فلسطين ، فإن الأفلام السياسية في الثمانينيات تقدم الشخصية الفلسطينية وهي تضرب بجذورها في الأرض وهومايتضمن شرعية مطالبتهم بالأرض. هذا الموقف لايتخلل فقط جزءا من أحداثها .. بل شفراتها السينمائية والسردية . في فيلم « جسرضيق جدا» نواجه بصورة رمزية للمقاتل الفلسطيني « توفي حلو» (يوسف ابو ورده) حيث نراه من البداية في لقطات عامة وهو يرعى في المراعي الواسعة (في طريقه من الأردن إلى رام الله) كما لو أن الأرض انشقت عنه، ونظراته التي يتبادلها مع بعض الفلسطينيين في خيامهم عبر الطريق تكشف عن وضعه كمناضل شعبي. وارتباطه بالأرض

وعلاقاته بسكانها يؤكده التصوير في الأماكن الحقيقية في «رام الله» ، وفي توثيقه لمعمارها الشرقي البيزنطي ، وهي العلاقة التاريخية التي تزداد تجسيدا من خلال البطلة الفلسطينية المسيحية التي تتطوع من أجل استعادة أيقونات دينية وفي ثقتها في القس الارثوذكسي جريجوريوس (فكتور عطار) الذي يتعاطف مع قصة حبها، بعكس نظيره الحقيقي في الضفة الغربية الذي قاطع الفيلم . كما يقدم بوعي الجماليات البيزنطية من خلال تأكيده على البوابات والأطر وتلوين اللقطات التي تشبه الصور الأيقونية (الدينية) كما في اللقطة القريبة المائلة لرأس «ليلى»، وبالإضاءة الخلفية لخلق هالة ذهبية خلف والد زوجها (توسيل كيرتز) عندمايدفع للباب معلنا طردها من منزله. والإضاءة الضارية للحمرة الذهبية تذكرنا بقوة بالرسوم البيزنطية. مثل هذه المؤشرات تستحضر اركيولوجية الشرق الأوسط كمخطوط تاريخي يمثل طبقات ثقافية تشير إلى تجذر سكان فلسطين في المنطقة إلى ماقبل الغزو الإسلامي لها.

ويتناول فيلم « ابتسامة الحمل » المقتبس عن رواية « ديفيد جروسمان» علاقة الصداقة التي تنشأ بين الطبيب العسكري الاسرائيلي «أوري ليفادو» (رام نانون) و « حلمي » – (تونسيل كيرتز) الغريب الأطوار الذي يسكن أحد الكهوف الجبلية قرب إحدى القرى المجاورة للضفة الغربية، وهي الصداقة التي تنشأ عندما يقوم الحاكم العسكري « كاتزمان» – مكرم خوري – بإلقاء جثة حمار ميت وسط القرية بهدف إجبارها على تسليم الإرهابيين المختفين بها، وبمقتل ابنه بالتبني على أيدي الاسرائيليين يخطف « حلمي» الطبيب « أوري » مهددا بقتله إن لم تنسحب القوات الاسرائيلية من الأراضي المحتلة. هذا الاستشهاد بما يحدث اليوم على صعيد السياسة يضيف إليه الفيلم عناصر فانتازيا مثل صوت المعلق على طريقة الحكي العربية ممثلا في « الحكواتي ». واستخدام إطار القصة بالسرد التقليدي في الحكاية الشعبية التي تبدأ بجملة « كان ياماكان » بمالهامن دلالة عن ثقافة غنية ، ومن خلال الروايات الخيالية القديمة التي يرويها « حلمي» عن الزمن الذي كان يصيد فيه الأسود أيام كانت فلسطين تحت الانتداب، والتي تشير إلى الوجود التاريخي الطويل لهم.. وقبل قيام اسرائيل والاحتلال القائم الآن، ومن بين هذه القصص القديمة التي يتذكرها قصة النساء الحبالى اللاتي كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بتوليدهن حتى لايلحق بهن العار والتي تؤكد على ارتباطهم بالأرض أكثر من جيل. والشخصية الأسطورية لـ(حلمي) التي تجسد سامية العرب تقرنه بالحمل كمحتل .. إلا أنه يتمتع بالقوة الجسدية التي يجسدها الممثل تشير إلى أنه أقوى من قوات الاحتلال لامتداد جذوره في الأرض وهومايؤكده التصوير تحت ضوء الشمس الساطعة والموسيقى التي تستخدم إيقاعات وآلات الموسيقى العربية التقليدية. وإذا كان فيلمي « جسر ضيق جدا » و « ابتسامة الحمل » يعترفان بوجود الهوية الفلسطينية تحت ظروف الاحتلال الذي لايمارس عليهم ضغوطا

إيدلوجية ذات شأن، فإن فيلم « الخماسين » الذى تدور أحداثه فى منطقة الجليل يمس موضوعا حساسا « ومحرما» عند أنصار حركة السلام الآن .. ألا وهو الشعور القومى للفلسطينيين الذين تمتد جذورهم فى الأرض – وعنوان الفيلم – الذى لم يترجم فى النسخة الانجليزية للفيلم – يشيرإلى رياح الصحراء الساخنة التى تهب على الشرق الأوسط. وتدور أحداثه فى قرية زراعية قديمة فى « الجليل » من خلال أسرة « بيرمان» التى تنحدر من أصول يهودية أوربية هاجرت إلى فلسطين فى نهاية القرن الماضى وارتبطت بعقيدة avoda ivrit ، وهى تتكون من الأم «مالكه» وابنها « جيداليا » والابنة « هافا » وبعض العاملين فى المزرعة من الفلسطينيين الذى يحملون الهوية الاسرائيلية.. ومنهم « خالد » (ياسين شواب) . وعندما يعلم « جيداليا» الابن (شلوموامرشيش) بخطة الحكومة فى الاستيلاء على أرض « عباس » يحاول شراءها بأمل تحقيق حلمه فى إنشاء مزرعة على الأرض التى كانت ملكا لأسلاف عباس . ونظرا للصداقة التى تربط كبير أسرة آل عباس بوالد « جيداليا» فإنه يقبل بيعها له ، إلا أنه سرعان مايغير رأيه تحت ضغط الشباب العربى من ذوى النزعات العربية والذين يرون أن مصادرة الأرض بواسطة الاسرائيليين أشرف من بيعها لهم، والذى يبدو كما لو أنه قد تم باختيارهم . وتنشأ علاقة جنسية بين « خالد » و « هافانا» (همداليفى) تحطم « التابو» الذى يفصل بين الاسرائيليين والفلسطينيين ليزداد التوتر بين العرب واليهود مما يؤدى إلى نهاية الفيلم العنيفة حتى تطلق « جيداليا » – بلاشعور – ثورا هائجا يؤدى إلى مقتل خالد، وبينما كان الفيلم الروائى الأول لـ«واكسمان » « ترانزيت » يصور للمهاجرين الذين لاتربطهم بالأرض جذور عميقة، فإن « خماسين» يصور العرب واليهود الذين ارتبطوا بأرض الأسلاف ، وفى حين يأخذ الصراع على الأرض المستوى المادى والاقتصادى .. فإنه يأخذ هنا أبعادا عاطفية ورمزية قوية وخانقة تشبه رياح الخماسين التى تحمل عنوان الفيلم .

وفى حين كان توزيع الأدوار فى أفلام البطولة الوطنية يقتصر على اليهود الاشكناز فى أدوار العرب الأشرار، فإن الأفلام السياسية الأخيرة تستخدم ممثلين فلسطينيين – وغالبيتهم ممن يحملون الهوية الاسرائيلية – سواء كانوا محترفين أو هواة فى أدوار العرب، وهومايتيح الفرصة لحد ما – فى حالة الأدوار الرئيسية كنوع من التمثيل « الذاتى » . وبهذا فإن التواجد الفلسطينى لايتعلق بالمضمون فقط، بل بتمثيل الممثلين لهويتهم القومية ، فى فيلم « خماسين » نجد الممثل الهاوى «ياسين شواب» الذى يحمل الهوية الاسرائيلية يقوم بدور العامل خالد، وفى « رفاق السفر » يلعب دور قائد المجموعة الفلسطينية المسلحة الطالبة « سهير هانى » – والتى قبض عليها من قبل فى أنشطة سياسية معادية– كما نجد الممثل الكبير محمود بكرى فى أفلام « هانا ك » و« رفاق السفر » و « فى يوم صحو يمكنك ان ترى دمشق » –٨٤– وخلف الجدران » .. ويوسف أبو وردة فى « رفاق السفر

– جسر ضيق جدا- ناديه، وسلوى حداد فى « جسر ضيق جدا » . وأحيانا يقتصر دور الممثلين الفلسطينيين في هذا الأفلام علي الأدوار الفلسطينية فقط كما فى فيلم « افانتي– بوبولو » الذى يحكى بأسلوب شبه مريالى محاولة اثنين من الجنود المصريين فى حرب ٦٧ الوصول إلي الحدود المصرية بعد وقف إطلاق النار.. فقد قام بدورهما «سهيل حداد» و« سالم الضو» وهومايشير إلى مفهوم مخالف للصراع الاسرائيلى /العربى الذى تقدمه أفلام البطولة الوطنية ، والفيلم لايقدم الحرب من وجهة نظر مصرية فقط وتعاطفا مع « الآخر» .. بل يشير بطريقة غيرمباشرة لإطار من المشاعر الفلسطينية بإسناده مثل هذه الأدوار لممثلين فلسطينيين معروفين. ومن الغريب أن الفلسطينيين أكثر تواجدا في هذا الفيلم الذى يتناول موضوعات غير فلسطينية عن تواجدهم فى أفلام البطولة الوطنية التى تصر علي إبعادهم عن الصورة . كمايتلاعب الفيلم بالتناقضات بين الذات / الآخر بتصوير الجندي المصرى/ الفلسطينى كممثل محترف كانت أمنيته أن يؤدي دور « شيلوك » على المسرح المصرى ، وإسناد دور الادوار المصرية لممثلين فلسطينيين يحملون الهوية الاسرائيلية له سابقة فى الفيلم الكوميدى « تل هلفون لايجيب » –٧٦– الذى ينتمى لأفلام البيروكاس وتدور أحداثه أثناء حرب الاستنزاف متهكما من الصورة المثالية لبطولة الجندى الاسرائيلى من خلال شخصية «هالفون » (شايك لفى) الذى يعطى الضابط المصرى –مكرم خورى– أثناء سجنه درسا فى كيفية إعداد القهوة منتقداً أسلوب « الاشكناز » المصرى فى اعدادها. ويلعب « مكرم خورى » فى فيلمى « جسر ضيق جدا» و « ابتسامة الحمل» دور حاكم عسكرى – كما يلعب دورا مشابهافى فيلم « عرس الجليل» –٨٧– لميشيل خليفي ، بل ويرتدى الكيبا Kippa (غطاء الرأس) بما تحمله من إيحاءات دينية، بينما يلعب دور الشاب الذى يلقى الحجارة من رام الله «شاهاركوهين» (ابن رجل دينى يهودى من القدس) والقس الفلسطينى الارثوذكسى أدى دوره(فكتور عطار) . هذا القلب والتبادل فى توزيع الأدوار حيث يؤدى الفلسطينى دور المحتل الاسرائيلى يفصل المشاهد ويخلق الإحساس بعدم أهمية بنية وتركيبة القوى فى المجتمع . وفى « وراء الجدران» يبدو مثل هذا التشويش فى شخصية مجرم يهودى سجين إزاء التمثيل العكسى للعرب واليهود الاسرائيليين ، فالتضاد بين الفلسطينى الأشقر واليهودى الاسرائيلى الأسود يفسد ويدمررمزية الألوان .. لهذا فليس غريبا أن يربط النقاد الأوربيون فى مهرجان فينسيا العربى الأشقر على أنه يهودى والسفاردى الاسود على أنه العربى، وهو مايجعل غالبية الصحف الايطالية تتصور نتيجة هذا التبديل أن صورة اليهودى – ارنون تزادوك» الفوتوغرافية هى صورة محمد بكرى (العربى) وبالعكس ، وهو رد الفعل الذى يوضح ببساطة مدى فعالية هذا الأسلوب [١٥] . والممثلون الفلسطينيون الذين يحملون الهوية الاسرائيلية سواء كانوا

(١٥) ايديت نعمان: « حرا فى السجن» " يدعوت احرانوت فى ٢١ سبتمبر ١٩٨٤ .

محترفين أم هواة يبدون اهتماما في المشاركة في عملية الإنتاج لإظهار صورتهم على الشاشة ، وأحيانا مايحدثون تغييرا جذريا لبعض المشاهد كمافعل يوسف أبو وردة و سلوى حداد في أحد المشاهد الهامة في فيلم « جسر ضيق جدا» حيث كان على « تونى » التسلل إلى اسرائيل عبر الأردن لقتل شقيقته بناء على أوامر منظمة التحرير الفلسطينية، وفي النسخة النهائية من الفيلم ينجح في الوصول إلي اسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربه ، إلا أنه بدلا من أن يقتلها حفاظاً على شرف الأسرة يحتضنهاعند لقائها، وتوضح سلوى حداد التغيير الايدلوجي الذى حدث بقولها: « لقد بدا الأمر لى سخيفا. فلماذا يقتل مناضل من المنظمة امرأة لأنها تحب يهوديا؟ وبدا الأمر لى أنه لمجرد تقديم صورة سخيفة للمنظمة. ان صورة المنظمة الآن في الحضيض ولاداعي لمثل هذه الاتهامات.. كقتل امرأة تحب . وقد تفهم « نسيم ديان « مبرراتي وقام بتغيير المشهد »(١٦) .

وفي فيلم « وراء الجدران » أحدث الممثل محمد بكرى تغييرا راديكاليا في أحد مواقف الفيلم الهامة، فقرب نهاية الفيلم يحاول مدير السجن إفشال إضراب للمسجونين بسبب سوء ادارة السجن، عن طريق تحطيم شخصية القائد الفلسطيني « عصام » (محمد بكرى) باحضار زوجته وطفلها اللذين لم يرياه منذ سنوات ، وفي النسخة الأصلية للسيناريو يخرج عصام من السجن للقائهما بتشجيع من رفاقه في السجن ، كانت وجهة نظر المخرج « أورى براباش » لتنفيذ هذا المشهد كالتالي : « من الواضح أن عصام سيذهب للقاء زوجته وابنه كما هو في السيناريو ، وهي لحظة ينسى فيها أى إنسان التزامه السياسي والاجتماعي .. فالعنصر الانساني هنا فوق كل اعتبار آخر، تخيل نفسك مكانه.. لم تر زوجتك مدة عشرين سنة .. ولم تشاهد ابنك.. سوف تخرج اليهم حتى لو كان الثمن هو فشل الإضراب»(١٧) . وكانت وجهة نظر الممثل الفلسطيني لهذا الموقف تختلف تماما عن وجهة نظر المخرج، وبعد جدل اقترح محمد بكرى على المخرج أن يصور المشهد مرتين ، وهكذا تم في البداية تصوير المشهد كما تخيله محمد بكرى حيث يخرج « عصام » إلى زوجته وابنه ليطلب منهما العودة إلى المنزل، وهو المشهد الذى جعل المخرج « باراباش » يتخلى تماما عن فكرته الأصلية ، يقول محمد بكرى موضحا أهمية هذا التغيير قائلا : « أثناء البروفات قلت لـ « أورى» و « بينى باراباش» و« ايران براين» (المخرج وكاتبا السيناريو) إن المشهد كما كتب لن يكون مقنعا، لو أنني كنت قائدا ، مثل «سرطاوى» (اسم بكرى الأول في الفيلم هو « عصام » إشارة إلى عصام سرطاوى

---

(16) Quoted in' Itzick yosha. " Torn From all Direction" Hadashot, 27 Novembre 1985.

(١٧) هاد اشوت في ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤.

فى منظمة التحرير والذى قتل) فلن أتخاذل لأننى أمثل رمزا .. وبأنهم بهذا يحاولون قتل هذا الرمز. ولو أديت شيئا غير مقتنع به فلن أستطيع فعلا أداء المشهد، لم تكن المسألة سوء ادارة السجن بل واحد من قيادات منظمة التحرير الفلسطينية التى تعتبر فى رأيى الممثل الوحيد لنا.. ثم إننى أؤيد المنظمة فى التعايش السلمى وإقامة حوار مع الاسرائيليين ، اننى ممثل ولست رجل سياسة، إلا أن الرسالة التى يمثلها الدور مهمة بالنسبة لى. لقد قتل عصام سرطاوى لأنه كان يؤمن بالحوار.. ولن يقدم أى تنازل فى مثل هذا الموقف من أجل لقاء زوجته وطفله.. وعندما بدأت تصوير المشهد واتجهت نحو زوجتى وابنى فى الفيلم بدأ كل المساجين فى الصراخ والبكاء بمافيهم المخرج والمصور، وما أن انتهيت من المشهد حتى هرعت إلى غرفة الملابس باكيا لأن هذه القصة هى قصة حياتى وقد اختزلت فى لحظة واحدة،[١٨] . وقد رافق هذه الأدوار التى تمثل مزيدامن «التمثيل الذاتى » للفلسطينيى ظهور اللغة العربية على الشاشة بعد أن ظلت جمل الحوار العربية فى أفلام البطولة الوطنية قاصرة على مجرد أسماء وصفات لإضفاء الجو الشرقى و « الغرابة » على الموضوع، (مقترنة فى العادة بشخصية العربى « الإيجابية » أو عند إصدار الأوامر العسكرية .. وفى أحيان أخرى إلى صيحات الحرب بأكثر من لغة والتى تطلقها الجماهير العربية والسلبية - عاكسة التفاعل بين اللغة والسلطة). أما الأفلام السياسية فعلى النقيض من هذا فهى تتيح للشخصيات الفلسطينية التعبير عن نفسها مع وضع ترجمة على الشريط نظرا لأن هذه الأفلام موجهة فى الأساس للجمهور الاسرائيلى والغربى. وهى الثنائية التى تجبر المشاهد على معرفته بالشخصية الفلسطينية من خلال اللغة الأحدث .. العبرية أثناء حديث الشخصيات الفلسطينية بالعربية فيما بينها.. خاصة عند اتخاذ القرارات السياسية . ففى فيلم « خماسين » يتناقش العمال العرب عن كيفية مواجهة التوترات المتلاحقة بينهم وبين اليهود من أهل القرية، وفى « وراء الجدران» يناقش السجين العربى الخطوات اللازم اتخاذها ضد المعاملة اللاانسانية لهم من قبل السجان اليهودى. كما يظهر أيضا وهى تتحدث العبرية بطلاقة بخلاف الممثلين الاسرائيليين الذين لايعرفون العربية.. وهى بهذا لاتعكس فقط أبعاد الوجود الفلسطينى فى اسرائيل اللغوية والثقافية.. بل وديناميكية المواجهة اللغوية والاجتماعية بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) .

---

(18) Quoted in " Buryo Avidan - Brir, " With Each slap I Understood," Laisha, 17 Septembes 1984 p. 98.

سياسات التمحور

هذه المساحة المحدودة والمتاحة التى تعبر فيها الشخصيات الفلسطينية عن نفسها فى الأفلام السياسية الجديدة تنحو إلى التبعية من منظور ايدلوجية معسكر السلام وبدلا من التعامل مع جوهر القضية الفلسطينية ، فهى تركز فى تناولها على موقف وأزمة ، الحمائم ، الاسرائيليين والبطل فيهالابد أن يكون دائما بالضرورة من جيل الصابرا والذين نرى من خلالهم تفاعل الفلسطينيين سياسيا أو جنسيا، وهى فى هذا على النقيض من الأفلام التى يقدمها مخرجون فلسطينيون مثل أفلام « الطائرة الورقية» -١٩٨٠ لأحمد المصرى و « الذاكرة الخصبة » -١٩٨٠- أو « عرس فى الجليل » لميشيل خليفة أو حتى فيلم « المخدوعون» (١٩٧٢) للمخرج المصرى توفيق صالح .. التى تضع القضية الفلسطينية في المقدمة وتقدم اسرائيل من خلال وجهة النظرالفلسطينية . فى أحد مشاهد فيلم « عرس الجليل » على سبيل المثال تدعو امرأة عربية أحد الجنود الاسرائيليين للرقص معها.. إلا أنها تطلب منه أن يتخلص من زيه العسكرى أولا ، وهو مشهد مجازى يمثل كما يقول المخرج إمكانية الصفح عنهم « أن توقفوا عن الاضطهاد العسكرى للفلسطينيين»[١٩] . فالأفلام السياسية ترى الشخصيات العربية والقضية الفلسطينية من خلال وجهة نظر الجنود أو الجنود الذين تركوا الخدمة، والذين يبدون استعداهم للتخلى عن زيهم العسكرى للمشاركة كجزء من لقاء تاريخى لم يتم . والأبطال « الحمائم » فى موجة الأفلام الفلسطينية تكشف عن بعض آثارالسينما الشخصية التى تحول دون مزيد من انعكاس البنية السياسية، فالأبطال من جيل الصابرا فى هذه الأفلام يبدون ذوى نزعة انطوائية وفنية .. ولامنتمين وأكثر تعاطفا تجاه أزمات الآخرين.. وهم الفلسطينيون. فى فيلم « فى يوم صافى يمكن أن ترى دمشق » (١٩٨٤) نجد الموسيقار البطل الذى ينتمى إلى الكيبوتز يحاول إنقاذ المسجونين السياسيين الفلسطينيين. وفى «خماسين » نرى « جيداليا » صديق لخالد العامل العربى وهو الذى يحميه من يهود الموشاف[٢٠] . كما أن شقيقته عازفة البيانو ذات العقلية المتفتحة ترتبط بقصة حب مع خالد . وفى « جسر ضيق جدا» فإن المدعى العسكرى يتخلى عن تشدده لحبه لامرأة فلسطينية، الأمر الذى يؤدى به فى النهاية إلى ان يلفظه اليهود والعرب معا. وفى « ابتسامة الحمل» يصبح البطل الطبيب نموذجا للتسامح والإنسانية، وحساسية « يورى » الشاعرية هى التى

---

(19) Quoted in "Dalya Karpel, " Palestine Tragedy," Halr, 6 june 1986, p. 32.

(٢٠) مستوطنة زراعية كالقرية أقامها المستوطنون الصهاينة.

تربطه بعلاقة صداقة مع «حلمي» الغريب الأطوار ، وهامشية يوري» الذى يتمسك بالنزعة الانسانية الليبرالية – مقابل المتشددين فى الحكومة العسكرية –وهو مايتناقض مع الاحتلال المستنير – هى التى تجمعه رومانسيا مع الفلسطينى البسيط الذى ولد فيها. وفى أفلام البطولة الوطنية وأفلام هوليود التى تجرى أحداثها فى فلسطين / اسرائيل، نجد الشخصية الغربية – وأحيانا فى دور البطولة – تلعب دور الرسول في خدمة التعاليم الصهيونية، كأسلوب يجعل الفكر الصهيوني سائغا ومقبولا للمتفرج الغربي، فى حين أن الأفلام السياسية الحديثة تستخدم نفس الأداء استخداما عصريا بإضفاء « الإنسانية » على الفلسطينيين من خلال التبئير أو التمحور Focalize حول البطل الاسرائيلى المتعاطف مع الفلسطينيين ، وهى الاستراتيجية التى تسمح بمرور كل وجهات النظر عبر منظور واحد مسيطر ، وهو مايثير تساؤلات حول ما أسماه الناقد الأدبى الروسي«بوريس اوسبنسكي «حول « أعراف النص » Norms oF text حيث تندرج كل وجهات النظر الايدلوجية الفلسطينية والاسرائيلية من خلال البطل « الصابرا »، كما فى فيلمى « جسر ضيق جدا » و «ابتسامة الحمل »، حيث تشير أصول السفاردى الى المنظور الايدولوجى الذى يتطابق مع مفهوم جيل الصابرا) وسياسة التبئير السردى تفهم عادة باعتبارها الحاكمة والمسيطرة كما يقول « أوسبنسكي» حيث يتم تقييم كل ايدلوجيات النص الأخرى من خلال هذا الموقع المسيطر، أو بتعبير مصطلح «باختين» Social heteroglossia إلى نوع من المونولوج الذاتى يحتكر الحديث فيه شخص واحد. وأزمة البطل «يونى» مع « الشين بات » (المخابرات الاسرائيلية) والمتطرفين الفلسطينيين وتورطه فى قصة حب مع ممرضة بإحدى مستشفيات الأمراض العقلية (رفاق السفر) ومقاومة «يورى» للسياسة القمعية التى يمارسها صديقه الحاكم العسكرى الذى يرتبط هو الآخر بعلاقة حب مع زوجة «أورى » (ابتسامة الحمل)، أو صراع « بينى » لنداء الواجب كمدعى عسكرى مع الاحتفاظ بحبه لفلسطينية رغم المعارضة الفلسطينية والاسرائيلية (جسر ضيق جدا) .. كل هذه المواقف تجعلهم فى موقع السيطرة.

وفى فيلمى « جسر ضيق جدا » و« ابتسامة الحمل » نتابع الاحتلال.. لامن وجهة نظر «المحتل» بل من وجهة نظر « المحتل المستنير ». والبطل فى كليهما هو الذى يشكل مركز القوة الحيوية والاهتمام على مستوى السرد وشريط الصورة، وهو الذي تلاحقه الكاميرا طائعة حتى وهو يتجول فى شوارع المدن الفلسطينية. وفى المشاهد التى يدافع فيها« أورى » (فى ابتسامة الحمل) أو «بينى» فى« جسر ضيق جدا » عن الفلسطينيين أمام سلطات الاحتلال العسكرية، فإن البطل فيهما

لايتصدر الصورة ، بل يتحدث حرفيا نيابة عنهم .والحوار والإخراج يضعهما فى مركز الصدارة على مستوى السرد لتوجيه أنظار المشاهد الى البطل المحب للسلام ذى النزعة الانسانية والذى يقابله مجتمعه بالاضطهاد نتيجة موقفه . وفى فصل ، ذكريات من حبرون، من فيلم ، اسرائيل ، –٨٣– نرى الممارسات اليومية للاحتلال من خلال جنديين شابين من جيل الصابرا أثناء قيامهما بدورية فى شوارع قرية ، حبرون، ، حيث ينبع التوتر الدرامى من اللقطات الذاتية .. أي من وجهة نظريهما بحيث لايعرف المشاهد شيئا عن الموقف إلا من خلالهما فقط ليشاركهمامخاوفهما وقلقهما من الهجمات المفاجئة من الأهالى حيث يكمن الخطر فى كل من يقابلهما .. أو من طفل يلقى ببطيخة تنفجر أو جزاراً يشحذ سكينه .. وفى كل ركن أو سطح منزل أو حارة ، هذا التركيز والتمحور فى إظهار خوف من يمارسون الاحتلال وحتى الأطفال – فى فيلم يدعى التعاطف مع الفلسطينيين يجعل من قضية الصراع الفلسطينى – الاسرائيلى حالة نفسية تتجاهل جوهرالقضية السياسى.

والفيلم لايختلف كثيرا فى ايدلوجيته عن الفيلم الحربى ، ارتداد قذائف نارية ، Ricochets أوحرفياً ، أصبعان فى صيدا ، Two Fingers From sidon (٨٦) الذى قامت بإنتاجه وتوزيعه وزارة الدفاع والذى يركز على الوجه الإنسانى لجنود الاحتلال .. فضلا عن تصويره للعرب كشياطين ، وعلى طريقة أفلام البطولة الوطنية يقدم شخصية العربى الطيب.. من الدروز ، فى حين أن كلا الفيلمين يحجبان الجوهر السياسى للقضية بالتركيز فقط على من ينفذون هذه السياسة من جنود الاحتلال . وقد صورفيلم ، قذائف نارية ، Ricochets فى أماكنه الحقيقية فى الشهر الأخير من غزو لبنان وأخرجه ، ايلى كوهن ، ، ومع أنه فيلم حربى إلا أن تصويره يحجب الحدود الفاصلة بين المشاهد الروائية والتسجيلية ، ففى حين يستعين الفيلم بممثلين محترفين ويعتمد على السرد الكلاسيكى والموسيقى الدرامية ، إلا أنه يلجأ لاستخدام الكاميرا المحمولة المستخدمة فى التحقيق التليفزيونى معبرة بحيوية عن لغة وإيماءات وعواطف وقصص جنوده المشاة الاسرائيليين الذين يحاربون فى لبنان . وفى حين نرى فى الخلفية جنوداً حقيقيين يؤدون أدوارهم الحقيقية فى الحياة كممثلين، نرى ردود أفعال سكان قرية ، الخيام ، AL- Hiyam والجنود يقتحمون منازلهم. وضعف الإنتاج كما يبدو من الفيلم مبعثه الإمكانيات المحدودة للتصوير أثناء الحرب مما أدى بتعلم الممثلين بعض التدريبات الأساسية لجنود المظلات .. بل وحمل السلاح فى فترات الراحة بين التصوير. ويعتبرمن الأفلام القليلة التى تم تصويرها على أرض المعركة، إذ نادراً ماصورت مواقف درامية تحت لهيب المعركة .. ومصداقية الفيلم تأتى من السرد الفورى

للحدث التاريخي على لسان الجنود . ويرجع نجاح الفيلم بين المدنيين والجنود من الجمهور إلى أنه كان بمثابة راوٍ جماعي ينوب عن الجنود يحكي آلامهم.. وكوسيط بينهم وبين عائلاتهم وأصدقائهم. هذا العرض الحقيقي للأبعاد النفسية والجسدية والأخلاقية لما أصبح يسمى « بالمستنقع اللبناني » أدى بالمخرج لنوع من خداع النفس بادعائه أن الفيلم « ليس دعاية عسكرية » ، ولأن الفيلم لم يصور العسكريين في أحسن صورة فقد تصور المشاهدون وعدد كبير من النقاد – خارج اسرائيل خاصة – بأنه فيلم « نقدى » وكتب «توماس فريدمان»[٢١] مادحا الجيش لإنتاج مثل هذا الفيلم « النقـدى » عن حرب هو الذى بدأها والذى يضفي الفخر على ديموقراطية المؤسسات العسكرية «!

إن النص التحتي أو الضمني Subtext لمثل هذا الاستقبال يقوم على المقارنة بينه وبين أفلام الدعاية التقليدية التي تعتمد على التقسيم الحاد بين قوى الشر وقوى الخير ، بناء لايقوم على إبراز الأزمات الأخلاقية بل على تمجيد البطولة من خلال أفعال الأفراد الذين يجسدون « الروح الحقيقية لوطنهم» . وصحيح أن الفيلم ليس « التوءم » الرجعي لفيلم « رامبو » .. بل هو عزف آخر للفكر الاسرائيلي يشبه في نزعته الإنسانية الليبرالية الفيلم الامريكي « باتون » .. (لكن دون أي تشويه demysrtification للجنود الاسرائيليين) . ويجب ان ننظر إليه على أنه الوريث الجديد لأفلام البطولة الوطنية التي تؤكد على التبريرات الصهيونية .. وليس على الفعل ، فالفيلم يأتي بعد أربعين عاما من قيام اسرائيل ، لذا فإنه يتجنب مثل هذه التبريرات ، إلا أنه يحمل ضمنا نوعا من الشرعية عبر تأطير القضية داخل المصطلح الضيق « الحرب في الجليل من أجل السلام » .

وكما في أفلام البطولة الوطنية ، فإن فيلم « ارتداد قذائف نارية » يعزف على نفس نغمة التفوق الأخلاقي للجندي الاسرائيلي على حساب إزاحة « جوهر القضية الأساسي»عن طريق إبراز الجوانب الانسانية للحرب .. من انهيارنفسي .. ونحيب « والكراهية مع القدرة على الضحك .. والرقة في حضرة الموت، حيث يتبادل « ايفي » النظرات مع امرأة شيعية في حب أفلاطوني ويتبادلان الشيكولاتة والكرز أثناء الحراسة .. و «يامينو» يرتبط بطفل صغير يهديه الحلوى .. و«رؤوف » الدرزي يأمل في الزواج من لبنانية درزية يحبها، و « جادي » يرتبط بعلاقة حميمة مع مجندة اسرائيلية .. في حين يعاني «جورجي» آلام الحرب ، الجانب الانساني للجندي – الاسرائيلي تحديدا – لايفارقه كما يشير الفيلم – حتى أثناء الحرب التي لاتترك له خيارات أخلاقية . وهو

---

(٢١) نيويورك تايمز في ١١ يونيه ١٩٨٦ .

مايبدو أساسا من شخصية الجندى «جادى» الذى يتمحور حوله السرد.. والذى وصل إلى لبنان حديثا ليتعرف تدريجيا على مرارة الحياة والموت عبر جثث رفاقه ، وباعتباره يمثل النموذج الأصلى لجندى « السلام الآن » فإنه يريد تحقيق التفوق كجندى مع الاحتفاظ – فى نفس الوقت بمبادئه الأخلاقية .. والسلوك كمتحضر . وهو الصراع الذى يتبلور فى المشهد الأخير عندما يتوصل مع رجاله إلى « أبو نضال » قائد عصابات الشيعة فى إحدى القرى اللبنانية ، ويدور حوار بينهم حول الاختيار بين الهجوم على المنزل الذى يختبىء فيه «أبونضال» .. أم نسفه تماما. ومع علمه بأن الاختيار الثانى فيه سلامة جنوده مع احتمال إصابة بعض المدنيين، فإنه يختار دور الشهيد مفضلا الهجوم على المنزل لإنقاذ جنوده والمدنيين . ومع أن الفيلم يمثل « للذات المثالية » لجندى حركة السلام الآن، إلا أنه يكسب تعاطف المشاهد مع صديقه « توفيا » .. القائد المتشدد المحنك نظراً لتجربته الطويلة والمريرة فى لبنان .. وخاصة بعد مقتل صديقه . وهو مايشير إليه الفيلم بعدم فهمه لمعايير تل أبيب الإنسانية إزاء واقع الشيعة فى لبنان. وهو الموقف المتشكك الذى يبدو غيرمفهوم كذلك فى مكان على حد قوله « الأبيض فيه أسود والأسود أبيض»، والتطور السردى يدعم موقفه هذا باكتشافه إن « واحة الإنسانية » فى حرب كهذه مجرد وهم بفضل «حسن النية » عند الجندى الاسرائيلى . ثم يتضح أن المرأة اللبنانية هى عميلة للإرهابيين من الشيعة .. وارتباط الدرزى اليهودى بها ينتهى بذبحه . من هذا يمكننا أن ندرك موقف « توفيا » داخل السياق اللبنانى الذى يمكن تلخيصه من حديث « جورجى» إلى « جادى » .. (جاءوا إلينا بمستشرق حاصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة بدأ يعلمنا كيف نمهد الأرض، لقد أدركت الحقيقة الآن وكيف تسير الأمور.. فالمسيحيون يكرهون الدروز والشيعة والسنيين والفلسطينيين أيضا . والدروز يكرهون المسيحيين والشيعة والسوريون .. لكن لماذا ؟ والشيعة يكرهون الجميع والسنيون يكرهون كل من يأمر رؤساهم بكراهيته، والفلسطينيون يكرهون بعضهم بعض .. إلى جانب الطوائف الأخرى. إن العامل المشترك بينهم هو أنهم يكرهون .. لكن .. كيف يكرهوننا نحن الإسرائيليين .. بالقتل إن استطاعوا) مثل هذا العرض الكاريكاتيرى للقوى السياسية والاجتماعية للبنان مابعد الاستعمار تؤدى إلى التوحد والتقمص مع الاسرائيليين « العقلاء » والذى يمثل تواجدهم مجرد إطاعة للخطاب الرسمى.. وبهدف حفظ السلام فقط ، أما عن سبب كراهية الإسرائيليين فيشوه تاريخيا .. ومن ثم يتوحد المشاهد مع هؤلاء الاسرائيليين الشباب الذين لايودون إيذاء أحد . وطالما أن كل عوامل التوحد العاطفية قد تحققت، فإن محاولة فهم سر كراهية هؤلاء الجنود ستؤدى إلى إجابة واحدة.. وهى إن العرب متعصبون ولاعقلانيون.

وفيلم « ارتداد قذائف نارية » Ricochets لايقول بأن كل العـرب ارهابيون ومتعصبون.. بل يفصل بين العرب « الطيبون » والعرب « الأشرار » ، وكمافي أفلام البطولة الوطنية فإن العرب المطيعين يظهرون في صورة إيجـابية في حين أن المتمـردين فهم بمثـابة الشيـاطين ، لايمثلون خطرا على الاسرائيليين فقط ، بل وعلى شعبهم. والطفل اللبناني الذي يرافق « باميتو » في جولته – مثلا – يقتله الاسرائيليون بالصدفة نتيجة وحشية شعبه . ومن خلال وجهة النظر الاسرائيلية يدرك المشاهد من كان أكثر حزنا على موت الطفل. إن « جادي » لايجازف بحياة جنوده والمدنيين بل عصابات الشيعة هي التي تفرض تواجده على إحدى الأسر التي كانت ستواجه الموت لولا شجاعته وضميره . فهم لايبالون بحياة شعبهم – كمايلمح الفيلم – بعكس الاسرائيليين الذين يخاطرون بأرواحهم حتى لايصاب المدنيون من اللبنانيين بأذى. إنهم الذين يعانون رغم انتصاراتهم ولايضمرون الكراهية للمحتلين، ورغم ان الموت ينتظرهم في كل ركن، فمازالوا يملكون القدرة للتعبير عن محبتهم إزاء اللبنانيين. وبرغم الحرب المريرة مازالوا يمثلون روح الحضارة. ولحظة الانسحاب الأخيرة في نهاية الفيلم تؤكد للمشاهد بأنهم لم يكن يودون أن يلعبوا هذا الدور.. كمحتلين . والنهاية الرمزية للسيارة العسكرية وقد غرزت عجلاتها في الوحل وهي ترحل عن لبنان ومحاولة الجنود انتشالها لاتعبر عن موقف نقدي بقدر ماتعبر عن فرحتهم بالعودة إلى الوطن .. إلى الأمان . واللحظات التي يعبر فيها الجنود عن سخطهم على الحرب في لبنان لاتثير سوى مشاعر الإحباط في مواجهة الموت وتشككهم في نهايتها، وهو الشعور الذي تعبر عنه الأغنية التي ينشدونها : « جالسون هنا محبطون نتطلع إلى مدينة «سيدون» .. نفكرفي أنه ربما كان كل شيء كان مجرد حلم ». حتى هذا المشهد كان يعيد أحد مقاطع أغنية حقيقية كان يغنيها الجنود في لبنان .. لكن بعد تخفيفها.. كانت كلماتها تقول : سنقاتل من أجل شارون وسنعود في الأكفان »، ويجب ألا نتعامل مع الفيلم ببساطه على أنه فيلم دعائي يروج للسياسات الاسرائيلية بأنها ليست شرا مطلقا، بل باعتباره مظهرا للايمان الكامل في ضمير وأخلاقيات الجندي الاسرائيلي . فالتربية الإنسانية الاشتراكية للصفوة المسيطرة تتمسك بمثل هذه الخرافات وتلخصها في مجازات استعارية مثل « نقاء الجيش » tohar haneshek والتي تعني « قتل الأهداف الضرورية فقط دون ان تمس المدنيين» .. وأخلاق القتال Musar halehima والاحتلال المستنير Kibush na'or . والأزمة الأخلاقية أثناء الحرب مبررة في حد ذاتها، لكن المشكلة هي في استخدامات مثل هذا التمثيل .. كالتبرير الضمني للسياسة الوحشية التي تمليها الحكومة في حين يتصدر السرد تناقض الذي يطبقون هذه السياسات ، دون الإشارة لمن يقرر مثل هذه السياسات. أما غزو اسرائيل لبنان فلايناقشه الفيلم بل يركز على موضوع إنسانية أو

لاإنسانية الجنود الاسرائيليين، بدلا من أن يناقش الموضوع على مستوى سياق سياسى أشمل . وسواء كان المكان لبنان أو الضفة الغربية او اسرائيل فقد ظلت الأساليب السردية والسينمائية متشابهة .

فى فيلم « الخماسين » يمثل « جيداليا » النزعة الانسانية فهويعامل العربى بإنسانية ، إلاأنه يقتله عندما ينام مع شقيقته . وتسلسل الأحداث فى الفيلم تقلل من إمكانية انتقاده لأن الفيلم يتمركز حول «جيداليا» حتى جريمة القتل نراها من وجهة نظره، وبهذا نعرف الطاقة العاطفية الميلودرامية لهذه اللحظة ، ومن ثم تحول دون تنفيس غضب المشاهد إزاء البطل الليبرالى . وسقوط المطر فى اللقطة الأخيرة من « الخماسين » جارفا معه الدم يترك النهاية مفتوحة، ومن ثم لايعكس سوى الوضع السياسي السائد كرمز لاستمرار الوضع المأساوي على كلا الجانبين لأهواء فردية ، وبهذا تتحول القضية السياسية إلى المستوى النفسى والانثروبولوجى . وقصة الحب بين اليهودية والعربى تلخص وضع «الخيار» الرومانسى (الحب أو الموت) باعتبارها ضحية الظروف ، أما من يتذوقون الفاكهة المحرمة فجزاؤهم يأتى من خلال السرد ، وأفضلية «خالد » اللاسياسي على الوطنيين من العمال الفلسطينيين التى يلمح إليها الفيلم من بعيد، تضعف أى حوار حول بنية السلطة لتجعله مرد قلق جنسي. كما يقوم الفيلم عبر تصورات « جيداليا» الدائمة عن موت والدها وصداقته مع عباس العجوز العربى ، وهى العلاقات التى تتدهور الآن فى جيل « جيداليا» نتيجة سياسات الحكومة والوطنيين المتطرفين . هذا الماضى المثالى لايقدم على أنه « حنين ثورى » بتعبير « بنجامين » .. بل لمجرد الحنين فى حد ذاته. وأبطال السينما الاسرائيلية الجديدة كما فى السينما اللاسياسية يتحدثون بالنيابة عن مخرجيها فى نوع من التأمل بين الإيمان بجوهر الفكر الصهيونى وتعاطفهم مع الفلسطينيين كضحايا مأساويين. وليس من الغريب ضمن هذا السياق أن نجد ضابطا حقيقيا من الكيبوتز وهو « اودى ديف » قد حكم عليه بالسجن لإفشائه معلومات عسكرية للفلسطينيين والسوريين.. ويتحول إلى مادة فنية ، ليس تعاطفا من المخرجين مع سلوكه أو مع رفاقه اليساريين ، بل لأنه يمثل نموذجا صارخا لأزماتهم وتناقضاتهم الخاصة . إن شخصية الضابط الذى ينتمى لجيل الصابرا والكيبوتزات نموذج مركب لنوع من الارستقراطية الاسرائيلية التى تتجسم فيها قيم البطولة والوطنية والأخلاق ، والتى كانت يوما ما نموذجا يقتدى به فى التعاليم الصهيونية ، وحالة « ديف » نموذج لهذه الأزمة القومية التى يعيشها جيل الصابرا . وقد تناول أكثر من فيلم ظاهرة « أودى ديف» مثل « فى يوم صافى يمكن أن ترى دمشق» اخراج «ايران ريكليز» ويتناول قصة صديقين من الكيبوتز هما: اورى شارون (لعب الدور دانيل فاكسمان مخرج فيلم خماسين) الذى يدخل السجن

فى بداية الفيلم لإفشائه معلومات عسكرية للسلطات السورية، أما الثانى فهو « رون» (إيلى دانكر) فهو موسيقى لايهتم بالسياسة وهو البطل الحقيقى فى الفيلم حيث يقول فى أحد مشاهد الفيلم للفلسطينى « نعيم بكرى » (محمد بكرى) إن الفن لاعلاقة له بالسياسة، ومع ذلك فهو يتحول إلى السياسة عندما يعلم ان « يورى » قد دخل السجن على يد صديقه « جوزيف » اليهودى البريطانى الذى يعمل لحساب البوليس السرى الاسرائيلى – شين بيت –. والوعى السياسى الذى يطرأ على البطل يرمز للتحول فى موقف السينما الشخصية فى انتقالها من السينما اللاسياسية إلى السينما السياسية، وتخلى البطل عن تجاربه المسرحية فى المزج بين الموسيقى الغربية والشرقية بمثابة رمز آخر لمحاولات هؤلاء المخرجين فى الاقتراب من القضية الفلسطينية . هذا التحول فى شخصية البطل يورطه فى لعبة خطرة هى المواجهة السياسية بين الشرق والغرب، فهو يحاول فى النهاية اختطاف «جوزيف» لتسليمه إلى منظمة التحرير الفلسطينية كى تساوم به على إطلاق « يورى» والمسجونين السياسيين . وأثناء عبوره الحدود الشمالية تنطلق على « رون » و «جوزيف » رصاصات من سيارتين.. الأولى يقودها فلسطينى والثانية تابعة للبوليس السرى الاسرائيلى . إن حالة الحصار من المتطرفين على كلا الجانبين يدفع ثمنها أنصار السلام فى اسرائيل . وفى فيلم « وراء الجدران » نجد شخصية شبيهة للخائن أو المرتد ممثلة فى السجين السياسى عساف (عساف ديان) الذى يبدر بالاتصال بالجماعات العربية المسلحة ، وفى الوقت الذى ينظر إليه أصدقاؤه على أنه خائن ومسئول عن انتشار حالة الرعب يرتاب فيه السجناء الفلسطينيون لأنه يقيم فى سجن اليهود. فى المقابل يقدم الفيلم شخصية « رامى ليفين» السجين السياسى الذى يفضل البقاء فى سجن اليهود على أن يطلق سراحه ضمن قائمة تبادل المسجونين التى قدمها الفلسطينيون بعد استيلائهم على مدرسة فى السبعينيات بشرط إطلاق سراح الفلسطينيين .. بمافيهم « ليفين » ، بحيث يصبح محلا للشك من كلا الطرفين.. من اليهود.. لأن اسمه أدرج فى قائمة تبادل الرهائن .. والفلسطينيين لرفضه عرضهم بإطلاق سراحه . وقد ظهر « ران ليفى » يدور فى فيلم « وراء القضبان » على طرفى نقيض لدوره فى الحياة حيث ظهركسجين .... يرفض التعاون مع الحرب ضد ادارة السجن، وهوكغيره من السجناء الحقيقيين الذين مثلوا فى الفيلم يقوم بجمع معلومات عن السجناء[22] .

---

(٢٢) وقد مثل فى فيلم « وراء القضبان » ضابط حقيقى هو « هيليل نيمان » والذى كان مسئولا عن قمع التمرد داخل السجون.. حيث قام بدورضابط الأمن .

وفيلم رفاق السفر (يهودا نيمان) يقتبس بتصرف قضية « أديف » ويحكى قصة ضابط سابق من مثقفى الصابرا يرغب فى مساعدة عرب اسرائيل فى الحصول على قدر من الحكم الذاتى من خلال مؤسساتهم الثقافية ، ويقوم البطل « يونى » – الذى يشتق اسمه من كلمة « الحمامة » – بالانضمام إلى إحدى الجماعات اليسارية الفلسطينية .. ويجمع التبرعات فى ألمانيا من أجل إنشاء جامعة عربية فى اسرائيل .. إلا أنه يعترض عندما يكتشف أنهم يستخدمون التبرعات للقيام بأعمال عنف، وتكون النتيجة أنه يصبح مطارداً من كلا الجانبين .. الجماعة الفلسطينية والبوليس السرى الاسرائيلى مما يؤدى فى النهاية إلى قتله . وعلى الرغم من أن موجة الأفلام الفلسطينية تنتقد المؤسسة الاسرائيلية، إلا أن هذا النقد ليس بسبب سياستها فى قمع الفلسطينيين، وانمالأنها جعلت من الاسرائيليين ضحايا رغم أنهم يحاربون من أجلها. فى فيلم « رفاق السفر » نسمع أغنية تنتقد التركيبة السياسية لاسرائيل يؤديها صديق « يونى » (غناء المطرب نوريت جالرون) تقول : «احمد سيقوم بالحصاد ومحمد بالحراسة وعبيد بالتنظيف وابراهيم بالبناء . ماذا سيفعل إذن « يورى » الجميل ؟ سوف يقوم « يورى» الجميل بعد النقود » ! لكن دون أن نجد معادلا للأغنية فى الفيلم ، ومع أن « يورى » لايقوم بعد النقود بل بجمعها للفلسطينيين، والجماعة المسلحة تظهر أكثر من مرة مرتبطة فى الذهن بالعنف بخلاف «يونى» الذى يصبح الهدف « الحقيقى » للبوليس السرى والمطارد منهم أكثر من الفلسطينيين. والمثقف الفلسطينى – يوسف ابو ورده – الذى يكره العنف مثله ويأمل فى استخدام النقود لبناء جامعة – والتى سوف يستطيع من خلالها النضال ضد المؤسسة الاسرائيلية – لايحظى فى السرد إلا بالقليل، ودوره هو دور التابع لـ « يونى » – رغم أنه لايحبذ العنف – رغم أن دوره يشكل « تيمة » رئيسية للفيلم، بل إن دوره كممثل لمنظمة التحرير الفلسطينية هومقاومة الضابط الاسرائيلى .. ولكن لأسباب عائلية وليست سياسية كما يقدمه الفيلم . هذا التسلسل الهرمى فى التمثيل والذى يقدم فيه بطل الصابرا الداعى للسلام كضحية محاصرة بين عالمين من العنف يجد صداه فى العنوان العبرى لفيلم « طبق من الفضة» Magash hakessef والذى عرض فى الخارج باسم « أصدقاء السفر » ، وهو اسم ملهى فى الفيلم تجرى فيه أحداث مشبوهة . والاسم يشير إلى قصيدة معروفة للشاعر « ناثان الترمان» تتمحورفكرتها الاساسية حول أن اليهود قد حصلوا على اسرائيل على « طبق من فضة » .. لكن على حساب ضحاياها من الشباب ، إلاأن الفيلم يغيرمن دلالات القصيدة حيث لايبدو الضحايا من الشباب ضد العرب، بل لأن العرب ضد قيام الدولة. كما يبدو التركيز على « يونى » الضحية المحاصرة بين قوتين متطرفتين تنتهى به إلى الموت شبه مصلوب .. كالأبطال (٢٣) . وبالمثل فإن رسم شخصية « يورى » فى «ابتسامة الحمل» كممثل متردد

(٢٣) ان انتماء « نعمان » السياسى فى الواقع يميل إلى يسار الموقف الايدلوجى الذى يتضمنه للفيلم.

يرتحد من فكرة إنشاء دولة فلسطينية تقوم على كراهية اسرائيل، تنطبق على كثير من أبطال أفلام الموجة الفلسطينية . فبينما نجد « كاتزمان » الحاكم العسكرى يقتل فى رواية «ديفيدجروسمان» على يد «حلمى» ليكون بمثابة إدانة للاحتلال الاسرائيلى، نجد فيلم «شيمون دوتان» المقتبس من الرواية أن مقتل رجل السلام « أورنى» يحدث بطريق الخطأ من خلال شجار على بندقية بين « كاتزمان » و« حلمى ».. وكما فى « رفاق السفر» نجد أن الشخصية السلبية المعذبة هو الذى يخسر حياته موتا أو صلبا ثمنا لحنينه للسلام. إن « اورى » مضطهد من الحاكم العسكرى كالفلسطينيين.. لكن على مستوى فردى لأن زوجته تخونه معه. ورواية « جروسمان» تشيرإلى «ابتسامة الحمل » كصورة بلاغية تشير إلى الابتسامة التى ترتسم على وجهة البطل الشاب المسالم الذى يحلم بممارسة « الاحتلال المستنير » ليجد نفسه بين رحى الكفاح الفلسطينى من أجل التحرير والحكم الاسرائيلى العسكرى. وموته فى الفيلم على يدى الجانبين يوحى بالمصير المأساوى للحمل الذى يحمل وحده كل أخطاء الآخرين. والبطل الذى لايؤمن بالعنف يصبح ضحية على مذبح العنف. وموت البطل الاسرائيلى يبرزه الفيلم فى المقدمة فى حين تتوارى المحنة الجماعية للفلسطينيين فى الخلفية وهنا نلتقى بأعراض قلق حاد من فكرة اليهودى المنتصر.. الذى يمارس الاضطهاد على ضحاياه. ذلك أن تاريخ اليهود لم يألف دور المضطهد . أعيادهم وطقوسهم الدينية حافلة بقصص اضطهادهم عبر التاريخ، ومن النادر ان نجد قصة تتعرض لليهود كمضطهدين، ولم يسبق للفنان اليهودى أبدا أن وجد نفسه يلعب مثل هذا الدور. إلا أنهم وجدوا انفسهم بعد حرب ٦٧ فى وضع المحتل ، فكيف يتصرفون بعد أن انقلبت صورة « داود وجوليات» رأسا على عقب ؟ وعندما يحمل الأطفال الفلسطينيون الحجارة لمواجهة الجنود الاسرائيليين المدججين بالسلاح لم يكن أمام مخرجى الأفلام الشخصية إزاء هذا التحدى إلا اللجوء إلى حلول توفيقية، والنزوع إلى أفلام تستخدم شفرات سينمائية وسردية تظهر « الصابرا » على أنهم الضحية، وبهذا فإن البكاء ليس مقصوداً به الفلسطينيين المضطهدين ، بل الصابرا المعذبين الأبرياء. إن الإحساس بالاختناق فى «الخماسين» والاضطهاد فى « رفاق السفر » والاغتراب فى « ابتسامة الحمل » و« جسر ضيق جدا » ومحاولات البطل التى تبوء بالفشل .. وأخيرا الطريق المسدود أمام أبطال هذه الأفلام يعكس شعوراً بفشل المخرجين الليبراليين أكثر مما يعكس سينما سياسية حقيقية ، واكتشاف جيل الصابرا وجه اسرائيل القبيح فى المرآة كان صدمة لأفكارهم عن اسرائيل الجميلة (وأحدث كتاب للمؤلف « أدير كوهين» يحمل اسم « الوجه القبيح فى المرآة» يصور فيه مدى تشويه صورة العرب فى أدب الأطفال العبرى ويطالب فيه من منظور إنسانى ، بصورة أكثر ايجابية لهم ، وهو الاكتشاف الذى هز أيضا صورة اسرائيل امام العالم. ومحاولة إظهار « الجانب الآخر » لإسرائيل « العاقلة » (بدلا من صورة اسرائيل

كما تعرضهاحركة كاهانا أو حزب الليكود) كل هذا يكشف عن الرغبة في الحنين إلى «اسرائيل عاقلة». لكن الأكثر أهمية أن اعتراف هذه الأفلام الجديدة بوجود الفلسطينيين لايتحدى مفاهيم الإجماع الصهيوني بل وتعكس مفاهيم حركة السلام الآن في الصهيونية الواقعية التي تعترف بالوجود القومي الفلسطيني (من خلال الحدود الآمنة) مع غموض في كل شيء يتعلق بمصير القضية الفلسطينية. واهتمام هذه الأفلام بإبراز بطل « الصابرا» المعذب في المقدمة، يأتي على حساب آليات حركة القوى الاجتماعية. والقضية ليس في أنها ترسم صورة جميلة لعملاء البوليس السري – الشين بيتنك Shen Betniks (وبعض النقاد الاسرائيليين انتقدوا مثل هذا التعاطف مع شخصية جاك كوهين رجل البوليس السري في فيلم « جسر ضيق جدا»[٢٤].. لكن لأنها تخلو من أي نقد حقيقي للنظام السياسي للاحتلال الذي لايمثل فيه البوليس السري سوى أداة تنفيذ) . وعلى عكس فيلم « معركة الجزائر » للمخرج جيلو بونتيكورفو (١٩٦٦) الذي قدم شخصية الضابط الفرنسي « ماثيو » كشخصية متعاطفة مع الجزائريين رغم أنه أداة قمع في النظام الاستعماري، فإن أفلام الموجة الفلسطينية تقتصر في تحليلها على حالات فردية وتخلو من ذكر أي نضال جماعي أيا كان شكله ، بل تقدم مثل هذه الأعمال كعمل عدواني عنيف و «مجنون » ، وهو ماعبر عنه فيلم « رفاق السفر » بشكل مباشر ، فالبطل « يوني » المطارد من كل من الاسرائيليين والفلسطينيين يلجأ إلى مستشفى للأمراض العقلية حيث تشخص حالته على أنهاحالة « بارانويا » ، وحالة الرعب الجماعي هذه تسري على الاسرائيليين والفلسطينيين، بمعنى آخر فإن موضوع الأفلام التقليدية لمخرجي السينما الشخصية وهي الفرد ضد المجتمع يعاد نسجها الآن في إطار الصراع الاسرائيلي/ الفلسطيني . ويبدو ضيق محدودية خطاب أنصار الليبرالية / اليسارية على مستوى آخر، ألا وهي نظرتهم إلى اليهود الشرقيين. فمعظم أبطال هذه الأفلام – والذين يمثلون مخرجيها من جيل الصابرا – الاشكناز – كما في « ابتسامة الحمل» الذي يستخدم ممثلا يهوديا من أصل شرقي– رامي دانون – مثل في « ابتسامة الحمل » والدراما التليفزيونية خبز –٨٦– الدور النمطي للسفاردي كمجرم سجين وعاطل في دور واحد من « الحمائم» على عكس صورة نمط شخصية السفاردي ذي النزعة اليمينية، باعتبار أن اليهودي الشرقي يكتسب شخصيته العقلانية من الصابرا.. وهو ماينطبق على فيلم « جسر ضيق جدا» حيث يمثل البطل السفاردي – بيني تاجار– ثمرة من ثمار اندماجهم في مجتمع الاشكناز، من ذوي الجذور الغربية ، وفي الفيلمين –جسر ضيق جدا وابتسامة الحمل – وكما في السينما الاسرائيلية بوجه عام ، فإن شخصية « السفاردي تبدو مقطوعة الصلة عن تاريخها الجماعي في الشرق

---

(24) See for example, " Meirshnitzer, " Where Fell A very Narrow Bridge, " Hadashot, 6 Decemlre 1985.

الأوسط . وعلاقته وموقفه إزاء القضية الفلسطينية لاتبدأ إلا مع كتابة التاريخ الرسمي -- تاريخ يهود أوربا ، وفي حالة كون أبطالها من السفاردي- لاتعطى أي دلائل مرجعية تشير للوضع الطبقي لهم وعلاقته بقوة العمل الفلسطينية في اسرائيل . واذا كانت هذه الأفلام تساير الخطاب الليبرالي العام بالاعتراف بالهوية الفلسطينية ، فإنها تغلق ملف قضية « السفاردي » باعتبارها « قضية اجتماعية وداخلية » يمكن حلها بعد تحقيق السلام . والعلاقة الجوهرية بين الفلسطينيين وقضية السفارديم تشكل في موجة الأفلام هذه بنية غائبة . وكما يحذف الخطاب السائد الاصول التاريخية للكفاح الفلسطيني بدافع من الحنين إلى الماضي ، فإنه يغفل المثل أمام الأصول التاريخية لليهود الشرقيين بدعوى أنهم « رجعيون » هذا الخطاب ينظر إلى مشكلته بأنها « سياسية » و « خارجية » وإلى المشكلة الأخرى على أنها « اجتماعية » و « داخلية » ونادرا مايتم الجمع بينها بزعم أن اليهود الشرقيين «كارهون للعرب» ، وبعض قادة حركة السلام الآن مثل الجنرال « موردخاي بارأون » يعزى عدم اهتمامهم بالحركة « لنزعاتهم اليمينية » و « ولانهم الحماسي للزعامة الشخصية لمناحم بيجين » والتي تمثل أحد مظاهر السفاردي الطبيعية والتقليدية لاتباع زعيم يتصف بصفات « الكرزماء .. فضلا عن « عدائهم العميق للعرب »[٢٥] وبدلا من مناقشة عداء السفارديم « لحركة السلام الآن » من المنظور الطبقي والعرقي تزاح وتتحول تقليديا في أفلام الاشكنازي الليبرالية إلى قضية شائكة ترجع إلى « كراهيتهم وعدائهم للعرب » ، وفي الحقيقة فإن تصويت السفارديم المرتفع نسبيا لصالح حزب الليكود لاعلاقة له بالتوجهات السياسية للحزب إزاء العرب ، بل تعبير في غير محله إزاء ثورتهم ضد اضطهاد حزب العمل لهم لعقود طويلة .. خاصة وأنهم غير ممثلين في ظل النظام الحالي ، هذه النظرة السائدة والخطاب الأسطوري الذي يتجاهل أصولهم ويرفض الاعتراف بأن نفس الظروف التاريخية التي أدت إلى طرد الفلسطينيين من أرضهم وسلبت منهم أراضيهم وممتلكاتهم وحقوقهم السياسية والوطنية ، هي نفس ظروف السفارديم في الدول العربية وإسرائيل . وهو التجاهل الذي تعبر عنه الدبلوماسية الاسرائيلية في تصريحاتها بأنه كان نوعا من « التبادل السكاني التلقائي » في تبريراتها لطرد الفلسطينيين ، وهو تماثل مصطنع لأن مايسمى « العودة من المنفى » لليهود العرب لم يكن عفويا وتلقائيا ، وفي كل الأحوال لايمكن مساواته بظروف الفلسطينيين الذين طردوا من بلادهم ويرغبون في العودة اليها ، وهكذا تجسد المواجهة بين العالم الأول ، العالم الثالث العلاقات بين يهود أوربا والعرب ومابين يهود اوربا واليهود الشرقيين ، وهو نمط السيطرة الذي يتمثل في سياسات « فرق تسد » ومن اجل « العمل العبري » والتي يتبناها النظام السياسي وبعض القوى في المجتمع

---

(25) Mordechai Bar on, Peace Now : the Portrait of a Movement (The Aviv : Hakibutz, 1985), pp. 89-90.

يتضمن بأن « تعصب » وتأخر « يهود الشرق يمثل عقبة كبيرة أمام السلام، وهي المزاعم التي تختفي وراء هذه الأفلام لصالح « اليسار» من الصابرا . إن « أوري» في « وراء الجدران » يتحول إلى السياسة بعد عدة أحداث تجعله يتوصل بعدها إلى المزيد من فهم آليات السياسة الأساسية ، وهو الوعي الذي يفوق مستوى وعي الفلسطيني واليهودي الاشكنازي اللذين لايطرأ عليهما أي تطور .
واذا كان الفيلم يبدأ بـ « أوري» وينتهي بعمل عصام البطولي في رفضه إنهاء الإضراب رغم موافقة كل رفاقه على إنهاء الإضراب (هذا التمرد الجماعي يحتفي بالفكرة الوجودية بأن في مقدور الانسان أن يكون حرا حتى لو كان سجينا) ، ورغم أن شخصية الصابرا تبدو في الخلفية كما نرى، فإن وجهة نظره تظل تمثل الأفق الايدلوجي للفيلم والموقف الإيجابي في المسار السياسي.

والفيلم يربط بصورة مجازية بين اضطهاد المؤسسة للفلسطينيين واليهود الشرقيين وأنصار حركة السلام من الصابرا داخل السجن، والصداقة الحميمة التي تجمع بين المضطهدين كعالم مصغر. ورغم إشارة الفيلم إلى الحقيقة السياقية للفلسطينيين إلا أنه يتجاهل السفاردي والعلاقة التبادلية بينهما، كما يشير الفيلم بسطحية إلى الواقع العملي للفلسطينيين من خلال حديث عصام على سبيل المثال عند ضرب اسرائيل لمخيمات اللاجئين بقنابل طائرات الفانتوم ردا على العنف الذي شنه الفلسطينيون على ألف حافلة ، وكأنه يقدم بهذا تبريرا موجزا لعنف الفلسطينيين في حرب -على حسب تعبيره - لم يخترعها الفلسطينيون . و« أوري » السفاردي رغم اقتناعه بهم كواحد من أنصار حركة السلام لايبدي وعيا بموقعه كيهودي شرقي ، ومن أن نفس العملية التاريخية التي خلقت المشكلة الفلسطينية هي نفسها السبب في الوضع الحالي وكمشكلة جماعية .. بل يكتفي بالتعاطف مع عصام كيهودي شرقي وليس سفاردي .

ومع أن مخرج الفيلم « يوري باراباش» قد أشار في أحاديثه الصحفية من وجود سفارديم في السجون لأسباب سياسية[٢٧] (٩٠٪ من المسجونين من اليهود الشرقيين) ، فإن الفيلم لايتعرض لهذا، كمايقلل الفيلم من الواقع الطبقي ، فالعداء بين « أوري» و « عساف » لاعلاقة له بالقضية الفلسطينية ، وهو العداء الذي سيزول مع حل القضية ، هذا الطرح الزائف يعني أن الصراع بين الطبقة المتوسطة العليا من الصابرا والطبقة الدنيا من السفارديم يرجع للقضية الفلسطينية ، وهو الطرح الذي يتلاءم تماما مع رفض أنصار السلام في الاعتراف بأن هذا الصراع يشكل جزءا من اضطهاد اليهود الشرقيين .

---

(٢٦) أشرف على البحث « هاريت ارنون» و« اميلي الكالاي» بتمويل جزئي من مؤسسة فورد.
(٢٧) Hair في ٧ سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٣ .

وتغيير أنماط العربي الأسود والإسرائيلي الأشقر عند « براباش» يقتصر على الاسرائيليين الشقر عندما يحدث لقاء فيلمي بين اليهود والعرب .. خاصة اذا كانوا من الصابرا وليس من السفارديم- في هذه الحالة فقط فإن نمط العربي الأسود يتحول إلى أشقر إيجابي ، في حين يحتفظ السفاردى بالنمط التقليدى في سلوكه ومظهره، وبهذا فلايوجد تحول حقيقى عن الصور القديمة طالما أن صفتي السود والإجرام لاتنطبق على أبطال أفلام البطولات القومية من الصابرا.. بل على الفكرة « الواقعية» حول سواد السفارديم الذين يشكلون غالبية المسجونين . والصورة الإيجابية للفلسطينيين التى تقدمه في صورة « ايقونية » ملائكية تشير كمايقول جورج شماسى الفلسطيني الذى يحمل الهوية الاسرائيلية[٢٨] إلى الغاء تدريجي لساميته بحيث يصبح غريبا بملابسه وشعره الأشقر وعينيه الزرقاوين . وهى الصورة التى تتوازن إلي حد ما مع صورته الشيطانية التى يصورها له اتباع «كاهان» .. كنوع من التعويض. والفيلم بهذا المعنى يركز على تقديم صورة إيجابية للفلسطيني والتى لاتفهم ضمنا داخل سياق الفيلم بل في سياق الصورة الاستعمارية التى رسمها الغرب للعرب. ومع هذا فإن هذا التمثيل يمثل عودة إلى الوراء.. إلى النزعة المثالية الرومانسية التى تحجب جوهر ولب الصراع الاسرائيلى الفلسطيني.. ألا وهو اللاتماثل في علاقات القوى .

لقد حققت السينما الاسرائيلية تقدماملموسا منذ فيلم « أوديد التائه » و« صابرا» .. من سينما ناشئة هشة كانت ترى أن وظيفتها الأساسية أن تكون أداة سياسية ودعائية ، إلى صناعة قدمت مجموعة من الأفلام الهامة رغم ماواجهها من مصاعب. كمااستطاع مخرجوها أن يشكلوا منها أداة تعبيرشخصية وقومية عبر أفلام تتناول موضوعات بأسلوب ....قدموا من خلالها أنماطاً من الشخصيات في أجناس فيلمية متباينة . صناعة تملك الآن عددا كبيرا من المخرجين والفنانين من ذوى الموهبة، وجمهورألف مشاهدتها إلى جانب الانتاج الأجنبى ، فضلا عن أنهاحققت حضورا نسبيا لابأس به على المستوى العالمي. لكن .. يبقى أمامها الكثير لإنجازه . لقد حاولت إلقاء الضوء على إنجازات السينما الاسرائيلية مع إبراز أوجه القصور السياسية والتى لايمكن عزلها عن المحيط السياسي. ذلك أن السينما الاسرائيلية تشبه المجتمع الرسمى بشكل عام حيث تكشف عن ازدواجية إزاء وضعها كدولة « في» الشرق لكنهاحسمت موقفها على ألا تكون « منه ». سينما كالمجتمع الذى تعيش فيه مازال يطاردها شبح الشرق من خلال القضية الفلسطينية. وفى حين كانت الأفلام الأولى لمرحلة البطولة القومية تشوه وتلغى القضية الفلسطينية ، فإن أفلام الثمانينيات قد بدأت في التعرض

---

(28) " Amir Rotem", a Good Arab is an Arab in M0vie", Davar, 6 Decembir 1984.

لها- وإن يكن بحذر وخوف- وحتى فى الأفلام السياسية لهذه الفترة - وكما رأينا - فإنها تنزع إلى إبراز أزمة الهوية لأبطالهامن الصابرا.. بدلامن إبراز أصوات المعارضة الحقيقية، أفلام تنم غالبيتها عن افتقار للشجاعة الثقافية وشلل فى الخيال السياسي برفضها التخلى عن النموذج المتهالك الذى يعتمد على السرد المسيطر للصهيونية. وهى ثقافيا سينما تدور فى فلك أوربا ترفض أى حوار حقيقى مع الشرق. وعندما تنتقد تركز على الشخصيات ذات النزعة الغربية ، وعلى وجهة نظرها الغربية . وفى حين مجدت أفلام البطولة القومية الإنسان الصهيونى الجديد، فإن الأفلام الشخصية تتباكى على تدهوره واختفائه .. ولم تحاول أن تتخيل أيا من موضوعاتهاوجهة نظر تاريخية جدلية أو حتى انثروبولوجية ليهوديتها المعاشة فى اسرائيل. كما تعامل مخرجوها مع رفض الصهيونية ليهود الشتات كقضية مسلم بها دون أن يقدموا أى تحليل عميق ليهود اسرائيل المتعدد الأبعاد والذى هو نتاج تاريخ ثرى وطويل في العديد من البلدان. ويدهش المرء إزاء السطحية الثقافية لهذه الأفلام فى تجاهلها لقضايا شغلت اليهود لقرون عديدة والتى يمكن أن تجد صداها سينمائيا . وكمثال .. ماهو التطبيق السينمائي ازاء الهوس العبرى الخرافي للسماع الذى يتنافى مع ولع الأغريق بالصورة كما يتجلى فى الاهتمام بالصورة على حساب الصوت في وسائل الإعلام السمعية والبصرية . ورغم أن الكلمة العبرى Kolnoa تعنى « الأصوات المتحركة، فإن المخرجين والنقاد يعتبرون السينما وسيلة بصرية في المقام الأول . وماهى العلاقة بين مايسميه «دريدا» بحب اليهود للكتابة ونظيرها من أشكال الكتابة السينمائية ؟ وكيف يمكن لنزعة الهوس بالنص textophilia أن يترجم عبر نشر المادة المكتوبة فى السينما ، وكيف يمكن ترجمة أشكال النصوص القديمة إلى ألوان من التعبير السينمائى. وعلى السينما الاسرائيلية ان تكون أيضا «متعددة الأصوات » Polyphonic ليس بالمعنى السينمائى، بل وبالمعنى الثقافى عن طريق التفاعل بين الاصوات الاجتماعية ، وأن تفسح المجال لتعبير المهمشين من الأقلية والأغلبية فى المنطقة ، ليس فقط لأولئك الذين طردوا لأصولهم القومية، بل وأيضا لمن يمثلون فروقا طبقية أو عرقية أو جنسية .

إن المسار العام للسينما الاسرائيلية قد حقق خطوة بفضل اندماج وجهات النظر الاجتماعى والثقافى المتنامى ، إلاأنه تطور بطىء أقل مما يتمناه المرء. فالأفلام الشخصية قد حاولت أن تثرى وتوسع من صورة اليهود الاشكناز فى اسرائيل -خاصة الرجال منهم ، وفى تقديم شخصيات فلسطينية أكثر انسانية (فى حين فشلت فى حالة السفارديم فى اتخاذ مثل هذه الخطوة) ، والتحدى الذى يواجهها الآن هوأن تقدم ماهو اكثر من مجرد التمثيل الفردى والايجابى للجماعات المتباينة ،

بل وإلى أبعد من الاهتمام بالصور الايجابية والسلبية لهاء وذلك بتقديم وجهات نظر المجتمع المتعددة كخطوة لتقديم مايسميه « باختين » الصدام المتعدد اللغات الاجتماعية والايدلوجية وخطاباتها . إن واجب ومسئولية السينمائي حالة الصراع هذه أن تنسق حرب الخطابات المتصارعة، في نفس الوقت الذي تشجع فيه امكانيات التغيير على المدى البعيد . وتعدد الأصوات السينمائية الحقيقي لن يقوم إلا بحلول المساواة السياسية والحوار الثقافي المتبادل بين أكبرثلاث جماعات داخل اسرائيل وهم .. اليهود الأوربيون واليهود الشرقيون والعرب الفلسطينيون . وحتى مجيء هذه اللحظة المثالية فإن التعدد السياسي والثقافي يمكن التعبير عنه سينمائيا من خلال نصوص تعبر عن تعدد الأصوات .

السينما الإسرائيلية



▪▪ «مؤلفة كتاب «السينما الاسرائيلية» «ايلا شوحات» يهودية أمريكية باحثة وأستاذة في الدراسات السينمائية.. ومن ثم فهي أقدر علي فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما الاسرائيلية منذ بداياتها الأولي، وهي مرجعيات وشفرات بعيدة عن المشاهد العربي بحكم غربته عنهاوتجاهلنالها، وهي سينما كما تسجل المؤلفة ابنة الصهيونية ونبت من ثماره»، تتلون كالسياسة الاسرائيلية باللون الذي يناسب المرحلة التي تمر بها الدولة، وهي في كل الاحوال تظل سينما عنصرية تعبر عن أيدلوجيتها عبرمراحلها المختلفة ومهما تزينت بزي الديموقراطية.. وهو مايكشف عنه هذا الكتاب .. وما أكثره !!.

▪▪ «كتاب «ايلاشوحات» عن السينماالاسرائيلية عمل يدل علي الحنكة والألمعية فهو بالإضافة إلي منهجه النظري يضرب بجذوره في السياسات والمفاهيم المتغيرة للأزمة الاسرائيلية كما تعكسها الأفلام الاسرائيلية. كما أنها تكشف بنزعة إنسانية عن خرافات الايدلوجية والبني ا[illegible] لتساهم وتشارك بحق في فهم جديد لديناميات العلا[illegible] تحكم السفارديم والاشكنازيم.. وفيما بينهما [illegible] الفلسطينيين»

إدوارد [illegible]



